

ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS

AiC



DREAM IN LITERATURE

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA”,
IAȘI

Acta lassyensia Comparationis

DREAM IN LITERATURE LE RÊVE DANS LA LITTÉRATURE VISUL ÎN LITERATURĂ

From the ancient mythical narratives up to the 21st century fiction, literature – as a product of human imagination – has always been linked to dreams and dreaming. The articles included in AIC 34 explore the complex symbolic dimensions of DREAMS in literature, their nature and functions. By visiting writings from different eras and regions, from the *Epic of Gilgamesh* to the canonical works of Shakespeare and Calderón, from the Tang dynasty poetry to European Romanticism, from Dostoevsky to George Orwell and Tennessee Williams, from Marguerite Yourcenar and Dino Buzzati to Michel Butor, Ana Blandiana and Matei Vișniec, from Yan Lianke to Joséphine Bacon – *poétesse de la Toundra*, the contributors to the 34th issue addressed dreams, waking dreams, the (day)dreaming process and dreamscapes, primarily from psychological and psychoanalytical perspectives. Bridge to the other side/afterworld, metaphor/allegory for psychological states, messenger of the future, political ideal turned into nightmare, refuge from trauma, loss and social displacement, spiritual practice and cultural identity marker, solace for the longing heart, source of personal development and spiritual growth, the literary dream unfurled its (re)generative, premonitory, restorative and therapeutical powers. Mediator between conscious and unconscious, reason and emotion, violence and empathy, utopia and dystopia, dream revealed itself as an essential *topos* in literature, and, furthermore, a means of experimentation, leading to various forms of literary mode and genre hybridization.

*

Depuis les récits mythiques anciens jusqu'à la fiction du XXI^{ème} siècle, la littérature, en tant que produit de l'imagination humaine, est toujours restée en communion avec le rêve et l'action de rêver. Les articles inclus dans le 34^{ème} numéro de la revue AIC explorent les dimensions symboliques complexes, la nature et les fonctions des RÊVES en littérature. En visitant des textes d'époques et d'espaces différents, de l'*Épopée de Gilgamesh* aux œuvres canoniques de Shakespeare et de Calderón, de la poésie de la dynastie Tang au romantisme européen, de Dostoïevski à George Orwell et Tennessee Williams, de Marguerite Yourcenar et Dino Buzzati à Michel Butor, Ana Blandiana et Matei Vișniec, de Yan Lianke à Joséphine Bacon – *poétesse de la Toundra*, les contributeurs au numéro 34 ont abordé les rêves, les rêves éveillés, le processus et les paysages oniriques, principalement d'un point de vue psychologique et psychanalytique. Vu comme : pont vers l'autre monde/l'au-delà, métaphore/allégorie des états psychologiques, messenger de l'avenir, idéal politique changé en cauchemar, refuge face au trauma, à la perte et au déplacement social, pratique spirituelle – marqueur de l'identité culturelle, soulage-

ment pour le cœur languissant, source de développement personnel et de croissance spirituelle, le rêve littéraire a déployé ses pouvoirs (re)génératifs, prémonitoires, réparateurs et thérapeutiques. Médiateur entre le conscient et l'inconscient, la raison et l'émotion, la violence et l'empathie, l'utopie et la dystopie, le rêve s'est révélé comme un *topos* essentiel dans la littérature, et, de plus, un moyen d'expérimentation, conduisant à diverses formes d'hybridation des modes et des genres littéraires.

*

De la narațiunile mitice antice la creațiile ficționale ale secolului XXI, literatura, ca produs al imaginației umane, a rămas mereu în relație cu visele și cu actul de a visa. Articolele cuprinse în cel de-al 34-lea număr al revistei AIC explorează dimensiunile simbolice complexe, natura și funcțiile VISELOR în literatură. Vizitând texte din perioade și spații diferite, de la *Epopoea lui Ghilgameș* la operele canonice ale lui Shakespeare și Calderón, de la poezia dinastiei Tang la romantismul european, de la Dostoievski la George Orwell și Tennessee Williams, de la Marguerite Yourcenar și Dino Buzzati la Michel Butor, Ana Blandiana și Matei Vișniec, de la Yan Lianke la Joséphine Bacon – *poétesse de la Toundra*, autorii articolelor au abordat visul, reveria, evaziunea onirică și procesul visării, cu precădere din punct de vedere psihologic și psihanalitic. Văzut ca: punte către lumea de dincolo, metaforă/alegorie a stărilor psihologice, mesager al viitorului, ideal politic preschimbat în coșmar, refugiu în fața traumei, pierderii și dislocării sociale, practică spirituală – însemn al identității culturale, alinare a dorului, sursă de dezvoltare personală și creștere spirituală, visul literar și-a etalat puterile (re)generative, premonitorii, reparatoare și terapeutice. Mediator între conștient și inconștient, rațiune și emoție, violență și empatie, utopie și distopie, visul s-a revelat ca *topos* esențial în literatură și, de asemenea, ca modalitate de experimentare, conducând la diverse forme de hibridizare a modurilor și genurilor literare.

Cuprins/Contents/Contenu



34 ● 2/2024
2024 AIC

Juliette BLUE BOURDIER ----- 1
L'au-delà, destination du voyage onirique sublimé

Gabriel-Marian MITREA ----- 13
*Viața este vis sau visul este viața? Problema identității
lui Segismundo analizată prin motivul dublului*

Ana María ALONSO FERNÁNDEZ ----- 23
El sueño en tres comedias de Shakespeare

Yinan ZHOU ----- 33
*Rêver de la famille et de l'amitié : une autothérapie
poétique à l'époque des Tang (618-907)*

Randa HOBBI ----- 45
*Victor Hugo and John Keats: A Psychological
Landscape for Poetic Dreams*

Helena B. CATALÃO ----- 57
*Les Rêves de Winston Smith. Une Interprétation Tes-
timoniale de 1984 de George Orwell*

Andrei Victor COJOCARU ----- 69
Facts and Fiction in Raskolnikov's First Dream

Adriana Ioana Giorgiana COLIBABA ----- 77
*Reality and Illusion in A Streetcar Named
Desire*

Răzvan VENTURA ----- 87
Le vide dans les rêves de Marguerite Yourcenar

Mylène MANDART ----- 97
Ana Blandiana y los terrenos sin límites del sueño

Laurent BALAGUE ----- 109
*Le rêve dans La modification de Michel Butor :
une mise en œuvre de la rêverie herméneutique mer-
leau-pontyenne*

Nadia TEBBINI ----- 119
*L'onirismo nel racconto Ragazza che precipita di
Dino Buzzati: Anatomia di una caduta*

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI ----- 131
*Dream and Dreaming in Yan Lianke's Fiction:
The Dream of Ding Village and The Day the
Sun Died*

Sarah AGOU ----- 143
*« Je rêve du retour ». Joséphine Bacon, poétesse de la
Toundra et nomade des rêves*

Mădălina CECIULEAC ----- 155
*Între (supra)veghere și vis(are) în teatrul lui Matei
Vișniec*

Agustín Alejandro BERGONCE ----- 167
*Ana Porriá (2023). Aerogramas. Santiago de
Chile: Bulk Editores, 88 p.*

Mihai BALTAG ----- 169
*Iulian-Gabriel Hrușcă (2020).
Ἡ τῶν Ἑλλήνων γλῶττα. Introducere în morfo-
logia limbii grecești. Volumul I. Iași: Editura
Vasiliană '98, 250 p.*

L'au-delà, destination du voyage onirique sublimé

The Afterworld, Destination of the Sublimated Dreamlike Journey

JULIETTE BLUE BOURDIER

University of Charleston at the College of Charleston

Bourdier@cofc.edu

Mots-clés

rêve ; songe ; vision ;
l'au-delà ; médiéval ;
antiquité ; révélation.

Keywords

dream; vision; after-
life; medieval; anti-
quity; revelation.

Depuis l'invention de la fiction, des sociétés aux idéologies les plus bigarrées racontent que des âmes abandonnent temporairement leur corps en rêve pour visiter l'au-delà. Ce phénomène relève d'imaginaires collectifs aux contours mouvants et atteste les mentalités des communautés qui le construisent. En partant du *Pays-sans-retour* mésopotamien, – dont les portes se referment éternellement sur les morts tandis qu'ils s'initient aux règles du royaume (Bottero, 1987 : 55-92) –, jusqu'aux nombreux autres-mondes parallèles celtiques, tel que le Sidh (Duval, 1993 : 94-98) – olympe souterraine à laquelle on accède par un cours d'eau à l'invitation d'une Bandish –, la panoplie des territoires révélés aux rêveurs accueillent les trépassés dans la joie ou la peine ou encore dans l'indifférence totale comme le Shéol Hébraïque, tombe commune de l'humanité, est décrite comme un lieu où tous les défunts, justes et criminels, rois et esclaves, pieux et impies demeurent dans le silence et la poussière. De fait l'obscur inconnu, qui caractérise cet *après* dont on ne revient pas, s'avère être une source de curiosité propre à engager l'esprit, et le modèle médiéval du *témoignage de voyage chrétien dans l'au-delà* diffuse un aboutissement fictionnel d'une construction imaginaire sans égal, qui bien que sa production se soit progressivement évanouie à partir de la Renaissance, maintient encore aujourd'hui toute son imagerie dans la fictionnalisation des espaces-temps de l'extrême, au-delà du monde occidental.

Since the invention of fiction, societies with diverse ideologies have told of souls temporarily abandoning their bodies in dreams to visit the afterlife. This phenomenon arises from collective imaginations and attests to the mentalities of their communities. Starting from the Mesopotamian Land of No Return, – whose doors eternally close on the dead while they are initiated into the rules of the kingdom (Bottero : 55-92) –, to the many other Celtic parallel worlds, such as the Sidh (Duval : 94-98) – underground Olympus which is accessed by a stream at the invitation of a Bandish –, the panoply of territories revealed to dreamers welcome the deceased in joy or sorrow or even in total indifference, such as the Hebrew Sheol, the common tomb of humanity, is described as a place where all the deceased, righteous and criminals, kings and slaves, pious and impious, remain in silence and dust. In fact, the obscure unknown, which characterizes this afterlife, turns out to be a source of curiosity capable of engaging the mind. The medieval model of *the testimony of Christian travel in the afterlife* broadcasts an unparalleled fictional outcome of an imaginary construction, which, although gradually fading during the Renaissance, still maintains all its imagery today in the fictionalization of extreme space-times beyond the Western world.

Il s'agira d'interroger rapidement l'évolution dynamique de la construction littéraire d'un *outre-monde* par le voyage rêvé sur l'axiome du *témoignage médiéval*. Sans énumérer instinctivement les textes antiques animant un royaume-des-morts coloré de monstres et de magie par l'inventaire de figures communes, ce bref aperçu énonce la mise en place de l'espace infernal par le témoignage d'une expérience rêvée et permet d'appréhender cet univers littéraire comme perfectionnement du raisonnement humain ; la savante synthèse syncrétique qu'un royaume absolument inaccessible a pu faire germer. Sans tenter de démontrer une influence entre les rêves antiques et médiévaux, notre courte sélection permet néanmoins d'élaborer une permanence de la pensée humaine dans l'invention d'un au-delà mimant irrémédiablement l'ici-bas. Il se définit alors comme un intervalle rémunérateur post-mortem, et cet univers éclectique dessiné par les songes des auteurs médiévaux a profondément influencé les mentalités, fantasmes, imageries et discours de l'espace occidental et s'exprime encore de façon étonnamment vivace au XXI^e siècle.

Une cosmogonie naturelle

Les premiers textes qui traitent du monde des morts interprètent la cosmogonie d'un univers dont la dualité oppose le divin et l'humain reconnectés par un rêve interprété comme une révélation visionnaire. L'humain est mortel et voué à végéter dans un lieu plus ou moins tributaire de sa vie terrestre, il se compose d'un corps temporaire et d'une émanation immortelle de son être qui lui survivra. Armés de ce postulat, les auteurs composent avec l'inviolabilité de l'univers post-mortem pour autoriser un accès limité grâce à un rêve déterminé par une communication conditionnelle entre les dieux, les vivants et les morts.

Parmi eux, le cycle de Gilgamesh (XXXIII^e-XV^e AEC) offre la première épopée connue ainsi que la première conception sur le monde de l'au-delà. Les tables retracent les prouesses de Gilgamesh et ses interactions avec le monde des morts dans sa quête d'immortalité, refusant la fatalité qui l'accable dans la cohabitation des deux statuts existentiels établis à la création du monde, qui opposent la destinée céleste, lumineuse et éternelle que les Dieux immortels se sont arrogée, à celle attribuée à l'homme mortel dont le trépas prolonge une vie basement terrestre et temporaire (Tounay, 1994 : 216).

La cosmologie naturelle décrite dans la tablette III partage l'au-delà en deux domaines distincts : les *cieux*, séjour de félicité réservé aux dieux immortels, où s'épanouit la mémoire du monde supérieur et divin, et la *terre-creuse* dédiée aux mortels, demeure inférieure et d'infortune où se noie l'oubli (Tounay, 1994 : 86). Le récit dévoile plusieurs aspects du *Pays-des-morts* auquel le vivant n'accède qu'en *songe révélateur*, unique vecteur du savoir des immortels – pour le prévenir du déluge par exemple (238). Ce *rêve induit* est un médium adapté à une communication surnaturelle que l'on retrouve dans la majorité des témoignages antiques et médiévaux durant lequel le visionnaire reçoit un enseignement par évocation mentale. L'ambiguïté née des phénomènes oniriques inspire les auteurs médiévaux qui naviguent entre vérité et réalité, et se traduit au cours des siècles par des évocations, révélations, apparitions, rêves, songes, visions, extases, trances, sublimations, ravissements, voyages, visites, transports, odyssées, pérégrinations, voies ou pèlerinages de l'âme. Les auteurs de Gilgamesh ont choisi le songe de transe et Enkidu raconte avoir été conduit *en-esprit* dans l'obscur demeure des déesses de la mort et de *l'en-bas*, lieu ténébreux et poussiéreux que la lumière n'atteint jamais et dont on ne revient pas (171-2).

Les valeurs fondamentales qui motiveront les auteurs médiévaux sont appréhendées chez Gilgamesh : la lumière est associée au royaume supérieur auquel aspire le héros, tandis que les

ténèbres le sont au monde du dessous, terreux et sans issue. Le schéma corporel rassure sur le pouvoir du rêve, le corps d'Enkidu doit être affaibli et fiévreux afin que son esprit se soumette à la révélation, et c'est au bord de la mort qu'il accède au songe accompagné d'un guide, comme le seront ses successeurs médiévaux. Le sien ressemble aux démons médiévaux ; animal composite empêné, aux ongles acérés et au faciès sombre, doté de pouvoirs magiques, qui emporte son esprit rêveur dans les airs avant d'atteindre le *Kur*, au plus profond de la boue (170-1)¹.

Le Pays-sans-retour, une prison éternelle

Le royaume inférieur est un sanctuaire qui emprisonne ses visiteurs et la tablette XII retrace l'épisode au cours duquel Gilgamesh implore les dieux pour qu'Enkidu, devenu otage du *Pays-sans-retour* après sa mort, lui révèle ses lois et fonctionnements. L'intervention du dieu *Shamash* autorise une entrevue onirique (238, 260-3) car universellement les dieux influencent les rêves humains en laissant s'échapper temporairement l'âme fantôme d'un mort ou pénétrer celle d'un quasi-mort dans l'au-delà, et ainsi corriger les lacunes de la connaissance humaine.

Pendant leur entretien, le *spectre* d'Enkidu raconte qu'il n'est plus que *souffle*. Sans que la notion d'âme ne soit évoquée, les prémisses d'une séparation du corps et de son fantôme, *etemnu*, germent déjà en suggérant une forme transcendante de l'homme dont elle garde les capacités intellectuelles après en avoir abandonné la forme corporelle (263-4). Dans le corpus médiéval, l'immortalité est l'apanage de l'âme – entité ontologique de l'être –, et la dichotomie bons-mauvais se substitue à la rivalité divinités-mortels, au sein d'une société au dieu unique qui a le pouvoir de sanctifier l'âme des bienheureux regroupés au ciel, devenu Paradis. Réincarnés saints, ils sont dotés du don d'ubiquité entre l'au-delà et l'ici-bas afin d'apparaître aux vivants en rêve pour les guider, tandis que l'âme des anges rebelles reclus aux enfers, s'y imisce pour y semer l'appétence au pêcher.

Enkidu témoigne que le monde sumérien des morts est la continuité de celui des vivants, tous les mortels s'y retrouvent (171-2), mais ce lieu à l'architecture contrastée, perpétue un mode de vie qui plutôt que de dépendre des actions terrestres, reflète la condition familiale, sépulcrale et sociale du mort, résultant directement de l'action des descendants qui pratiquent rituels d'inhumation et offrandes (264-9). Ce concept de dépendance entre morts et vivants, transposé dans les témoignages chrétiens, défend l'assistance mutuelle par la nécessité des messes et aumônes pour favoriser le sort des âmes dans l'au-delà. St Augustin (354-430) l'assure résolument en encourageant la propitiation, car si les saints aident les vivants en intercédant auprès du divin, les vivants aident les âmes en priant dans un rêve éveillé, comme le réaffirme encore Gratien de Bologne (1140).

D'un autre côté, la nécessité de l'intégrité corporelle et d'une sépulture est un phénomène préoccupant chez Gilgamesh, au risque d'errer éternellement dans un cauchemar sans repos (Tounay, 1994 : 267-9). Le dilemme sur la matérialité spirituelle soulève la question du rapport du mort à son enveloppe corporelle et canalise différemment l'attention du monde chrétien pour lequel la séparation est suivie par une réunification lors de la résurrection. La controverse autour du corps des âmes introduite par St Augustin et clôturée par St Thomas d'Aquin (1225-74), générera un long débat entre théologiens et doctrinaires en remettant en question la

¹ Tout comme certains voyageurs médiévaux, Fursy (633), Baldarius (665), le moine Wenlock (716) ou le moine à Vaucelles (1195), qui s'envolent vers une île, un volcan, une cave naturelle ou dans la profondeur de sombres forêts, terrains privilégiés du mystère et du songe dans la littérature médiévale.

véracité des révélations divines sur l'au-delà, dont les doutes discutés dès le XII^e s'étaient renforcés à la lecture de la doctrine sur l'âme et son essence d'Aristote (*De Anima*, IV^e AEC) qui ébranla la Christianité au XIII^e siècle².

Spontanément les auteurs antiques et médiévaux, qui questionnent l'au-delà, se rejoignent par des déductions communes qui expriment les réflexes humains face à la mort. Ainsi, les rêves des nombreux témoins médiévaux perpétuent instinctivement certains motifs antiques – l'ouranien et le chthonien –, les associent à des desseins sotériologiques – le témoignage cathartique –, ou les postulats du monothéisme – la colère divine –, d'autres répondent spontanément aux questions que Gilgamesh et ses successeurs avaient laissées en suspens – la pseudo-mort, la révélation du songe –, enfin un dernier groupe contourne les contradictions générées par ces propositions en y transposant des concepts adoptés de l'antiquité tardive ou ordonnancés par les pères de l'Église à partir de *L'Écriture* – les rétributions de la vie humaine et, élément fondamental dans la doctrine chrétienne médiévale, la notion d'âme et son éventuelle corporéité qui accompagne la matérialisation du rêve révélateur et justifie la tangibilité des punitions physiques, plus parlantes pour le croyant que celles immatérielles des peines spirituelles du dam.

L'au-delà rêvé – terre de rétribution

En contraste avec le jugement chrétien, *Gilgamesh* dessine un schéma existentiel dans lequel la vie se prolonge dans sa version souterraine, car selon la logique cosmologique sumérienne, la vie sur terre procède déjà d'une justice divine immanente, c'est-à-dire que la condition humaine est une rémunération terrestre ; ainsi le lépreux reste lépreux, le chanceux le reste aussi, d'ailleurs les mort-nés s'abreuvent de beurre et miel comme dans le ventre maternel (Tounay, 1994 : 266-99). Il en ressort que si le rêve de Gilgamesh ouvre la voie à une gestion de l'autre-monde, il est indubitablement en opposition avec la sotériologique chrétienne pour laquelle la pénitence post-mortem se substitue à l'injustice terrestre. En recadrant la notion de justice, les auteurs chrétiens donnent à l'homme la possibilité de se racheter ainsi que d'influencer son destin, car Dieu rétribue tous les actes qu'ils soient ou non reconnus par la société ou la *Fortune*, et de fait redresse l'iniquité du tribunal terrestre. Cet au-delà comme « temps de rétribution » rêvé par le Christianisme était apparue timidement dans la littérature orientale, principalement en Égypte ancienne (XV^e-XII^e AEC). Les morts passaient par le tribunal d'Osiris et ses juges, après qu'Anubis ait pesé leur cœur et évalué leurs actions. Il s'en suivait la récitation du *Livre des morts* ou chacun répétait longuement qu'il n'avait pas péché, pas tué, pas menti... pour tenter de se purifier et rejeter le mal qui était en lui (Rossiter, 1979 : 37-39). Mais, chez les Égyptiens encore, les heureux se différenciaient des punis par leur statut social. Le verdict partial était faussé, tandis que la purgation d'une violence absolue avait pour but l'anéantissement des pécheurs par humiliation, déchiquetage, décomposition et dispersion des organes ; l'homme ne faisant qu'un avec son péché, son annihilation était indispensable.

Au Tome X de *La République* (370 AEC) dans *Le mythe d'Er le Pamphylien*, Platon, en prélude au jugement chrétien, avait placé à l'entrée du monde inférieur des juges pour séparer les justes des méchants et les expédier vers le ciel ou au fin fond de la terre (Cousin, 1834 :

² Les débats entre théologiens explosent avec la création de l'université de Paris (1150), Petrus Comestor (1110-79), Odom d'Ourscamp (1120-72), ou Petrus Cantor (1125-97) seront les premiers théologiens à établir une réelle gestion de l'au-delà, mais c'est Thomas d'Aquin (1225-74) qui conclut les querelles universitaires parisiennes (1268-72) en le redématérialisant.

614d-615c). À leur retour, justes et méchants témoignaient des siècles passés dans la fange ou la douceur, où ils étaient prisonniers de leur rétribution, tandis que la spirale des réincarnations aliénait leur destin selon une métempsychose sans fin (614a-615).

Par rapport à Gilgamesh, Platon se rapproche du schéma équitable mis en avant dans les *témoignages*, il y ajoute des images de démons enflammés tandis que se dessine un domaine punitif sous celui de purgation (Cousin, 616a) que les auteurs médiévaux appelleront, eux aussi, Tartare (sous l'Hadès) ou Géhenne selon qu'ils s'inspirent de la tradition grecque ou judaïque. Cette division s'accroît dans les témoignages médiévaux pour octroyer aux lieux de rétributions une nouvelle forme de proportionnalité des peines, indispensable au rêve de justice devenu partie prenante dans la nouvelle organisation de l'ici-bas chrétien qui voit fleurir cours et tribunaux urbains. Elle dépasse manifestement les propositions de Platon, pour lequel les punitions et récompenses ne sont qu'une étape avant la réincarnation ; la mort s'étant métamorphosée en un rituel initiatique.

Dès les premiers textes, les auteurs ont établi qu'écrire l'au-delà impliquait d'y accéder, or la mort s'élevait en ultime véhicule vers cet espace à découvrir et d'ailleurs des siècles plus tard, en ancien français, le mot *trespasser* (mourir) ainsi que ses dérivés (*trespassance*, *trespassement*) contiennent bien les notions de passer-au-travers, au-delà et de quitter ; on parle de *trespasser de cest siècle* ou *trespasser en l'autre-monde*, car la mort est associée au passage vers une nouvelle vie. Toutefois, pour en témoigner, il faut non seulement *trespasser* mais surtout *respasser*, or la loi énoncée depuis Gilgamesh selon laquelle quiconque *pénètre-en-terre* ne revient jamais à la surface, a été réitérée aux cours des siècles et persiste quelle que soit la tradition à laquelle on se réfère ; même Ishtar au cours de sa descente en Angalta (1500 AEC) (Pritchard, 1955 : 105-ps) leurre Ereshkigal en offrant un remplaçant pour s'enfuir, et l'on se souvient que les Gréco-Romains adoptèrent le Cerbère d'Hésiode (630 AEC) qui empêche de s'échapper de l'ancre d'Hadès.

C'est donc du besoin essentiel de retour qu'a émergé la *mort-temporaire* qui autorise un rêve sublimé comme pour *Er le Pamphylien* quasi-mort, abandonné pendant douze jours sur un champ de bataille, alors que son esprit accomplit sa mission prophétique ou, quelques siècles plus tard, Thespésios mort trois jours pendant lesquels son esprit quitte explicitement son corps et devient le témoin visuel de l'autre-monde (Zeller, 2018 : 71-307). Car finalement, c'est Plutarque de Chaeronea (46-125), prêtre du Temple d'Apollon à Delphes, qui affirme l'immortalité de l'âme et rapproche les concepts aristotéliens à la morale platonicienne de la croyance au divin, en procurant à ses contes une couleur eschatologique (Brucker, 2004 : 87-99). Dans le quatrième volume des *Moralia* (I^{er}), à la section « Sur les délais de la justice divine dans la punition des coupables », Plutarque raconte l'histoire de *Thespesius de Soli ami de Protagène*, et propose tous les ingrédients qui participent à l'évolution de la pensée européenne et au rêve humain d'un ailleurs, et abreuvant indirectement la littérature de l'au-delà chrétien en posant les jalons qui mènent vers le genre du témoignage sotériologique.

Thespésios le corrompu menait une vie dissolue, son rêve cathartique le métamorphose ; il prône la rédemption du voyageur qui décide à son retour de changer de vie, devenu honnête auprès des hommes et pieux envers les dieux (Zeller, 2018 : 69-71). Les mêmes valeurs motiveront la réhabilitation par l'expérience visionnaire chrétienne médiévale, ainsi le voyageur Drythelm (731) adopte l'habit de moine, Tondale (1149) lui, donne tous ses biens aux pauvres, tandis-que le chevalier Owen (1190) met son épée au service de Dieu.

Plutarque a donc rationalisé le fonctionnement de la porosité entre l'espace des vivants et celui des morts en apportant des précisions sur le processus du voyage autant que sur celui de la rétribution. Thespesius déclare que son âme s'était ouverte comme un œil observant les âmes

sortant de bulles de feu, certaines brillantes presque transparentes s'élançaient rapidement alors que d'autres, sombres, tournaient en rond confusément, poussant un cri inarticulé, mêlé de tristesse et d'effroi, tachetées des cicatrices sombres de leurs péchés que la purgation effaçait jusqu'à ce que l'âme recouvre sa couleur lumineuse naturelle. Dans cette vision, la structure de l'au-delà s'affine avec trois niveaux de torture proportionnelle aux fautes, impliquant un tri à la mort suivi d'une qualification du crime selon une typologie qui inclut les punitions subies sur terre, dans un savant mélange entre peines physiques et morales, où les âmes des victimes humilient le fautif dans la honte. Ils surplombent un abîme éternel, clos et ineffable dédié aux pécheurs incurables (Zeller, 2018 : 73-80). Thespesius dépeint des âmes battues, découpées, percées, retournées comme un vêtement pour mettre à découvert leurs vices, qui s'entre-dévorent de rage et sont plongées dans des étangs d'or bouillonnant de plomb, de glace et de fer acide, avant que les démons les forgent comme du métal pour épouser une forme convenable.

Si Thespesius offre un témoignage chargé d'une conscience préchrétienne qui défend la purgation et la justice, le texte n'en est pas moins empreint de paganisme, et tout comme Platon, il promet la réincarnation des âmes et truffe son récit d'une imagerie polythéiste et mythologique, convoquant les mystères de Bacchus ou d'Orphée, de Jupiter, d'Apollon, des oracles et sybilles, conviant le Parnasse et le sein de Thémis pour finalement désigner la Grèce comme la nation la plus chère des dieux (Zeller, 2018 : 83-8) ; tout autant de matières qui font de cette fable imaginée à plaisir, comme l'auteur l'annonce dans son introduction, un conte qu'on lui a fait et qu'il re-cite.

Un territoire imaginaire colonisé par le Christianisme

Ce ne sera pas la démarche monacale, car ayant établi que le voyage dans l'au-delà s'est intrinsèquement inspiré de patrimoines glanés au cours du temps : sumérien, celtique, judaïque et gréco-romain, dans une moindre mesure franque, puis plus tard musulman qui ont coloré son imagerie et stimulé ses dispositifs fondateurs, nous devons néanmoins relativiser la signification de leur empreinte dans la dynamique des témoignages médiévaux qui véhiculent des notions exclusives à la cosmologie chrétienne en épousant une sotériologie profondément créée dans un registre eschatologique teinté du merveilleux celtique.

L'au-delà chrétien en tant qu'espace physique, fut aisément accepté, car il se construisait à partir du *Gan Eden* présenté dans le livre de la *Genèse*, créé pour Adam et Ève, chassés pour avoir goûté au fruit défendu. Progressivement, ce *Pardès* (verger) devint un paradis en Éden, notamment dans le *Cantique des Cantiques* 4:13 et l'*Ecclésiaste* 2:5. C'est l'Église qui le dédoublait pour le rendre de nouveau accessible aux hommes : au paradis Terrestre, s'ajouta le paradis Céleste, qui correspondait d'une certaine manière au royaume de Dieu où les âmes des *justes* demeureraient après la mort ; un temps spirituel, donc immatériel, parfait et infini dans la contemplation de Dieu (Luc 23, Corinthiens 12, Apocalypse 2). Il était alors justifié de s'enquérir sur celui réservé aux réprouvés, et progressivement sous l'influence païenne naissait son anthématique, fruit de la littérature, de l'imagination et du rêve dont le Moyen-Âge apprivoisa la géographie, le fonctionnement et l'accès : l'enfer.

Cette littérature strictement médiévale apparut avec les visions monacales de l'au-delà en écho de la Vision paulinienne (IV^e)³, elle fut théorisée par les écrits augustinien (V^e) puis

³ Cet apocryphe a grand succès montrant St Paul suspendu dans les airs devant les âmes en attente du jugement dernier, déjà tourmentées et récompensées dans l'au-delà, fut abondamment copié et adapté jusqu'au XV^e siècle.

systémisée par l'archétype grégorien (VI^e). Formule littéraire, dont l'économie du voyage fut étonnamment respectée pendant près de dix siècles, avant que cette expérience édifiante adoptée et exploitée par la culture populaire n'ait plus de sens. Alors que s'affermissait la formalisation canonique de l'au-delà, elle s'accompagnait de remises en question liées notamment à l'énigmatique matérialité des rétributions divines, fortement chahutée par les mouvements pré-protestants. Mais si l'on pouvait interrompre cette impartiale machine de rétribution, on ne pouvait l'effacer de la culture populaire qui l'avait rêvée.

Par ailleurs, alors que le voyage dans l'au-delà antique marquait une étape au sein d'une aventure terrestre, de son côté le voyage médiéval est l'unique objet d'une révélation dont le but s'associe au salut de l'âme ; le voyageur mortel apprend l'au-delà, Dieu l'ayant désigné *de facto* comme son prophète. Pour décrire l'autre-monde il fallait y accéder, et ce sont les pères de l'Église en commençant par St Augustin qui s'appuyant sur les miracles de Lazare de Béthanie ressuscité (Jean 11:1-44) et ceux liés à la catabase christique (*Évangile de Nicodème*, IV^e), parsème son *Opera Omnia d'exempla* sur le sort des âmes dont celle du *pieu jardinier Curma* (421) qui tombé en léthargie meurt par erreur, parcourt l'enfer et revient témoigner. Grégoire le Grand reprend le flambeau dans ses *Dialogues* (594) et dresse un tremplin à la voyageologie infernale. Son *Livre de l'âme*, largement diffusé au cours du Moyen-Âge et traduit en dialecte français au XII^e siècle dans *Li Dialogue Gregoire Lo Pape*, rapporte dans une trentaine de chapitres le témoignage de mortels revenus de l'au-delà sous l'effet d'un rêve ou d'une vision dans un état de semi-mort – plus acceptable qu'une mort temporaire. En composant un collage à partir de cette série de rêves, il devint possible d'échafauder une représentation assez précise des mécanismes du voyage, de la topographie et de l'organisation des rétributions. Aussi la majorité des auteurs de *témoignages* s'enracinèrent-ils sur le modèle grégorien pour concevoir leur propre révélation.

La *condicio sine qua non* à la manifestation concrète de l'au-delà chrétien était l'existence d'un temps après le trépas dans lequel évoluait un double impérissable de l'être, l'âme immatérielle, immortelle et douée de perception cénesthésique, unie au *corps* par un *esprit de vie* qui s'échappe de son enveloppe terrestre à la mort. Dans la vision, l'âme, dédoublement onirique du voyageur, profite de l'affaiblissement du corps pour être guidée par un psychopompe, visiter virtuellement l'au-delà et recevoir un savoir inouï. L'asthénie, causée par l'état de *quasi-mort* suite à un accident (Tondale, 1149), une longue maladie (Bonellus, 656), un songe endormi (la mère de Nogent, 1115) ou une transe (Hildegarde, 1141) – puis, à partir du XIII^e siècle, d'un songe transcendant (Rutebeuf, 1260), permet non seulement la visite dans l'au-delà, mais surtout le retour en ici-bas sans qu'il soit nécessaire de faire appel au miracle. Ayant repris possession de son corps, le voyageur témoigne auprès d'un moine ou d'un poète, qui prendra soin d'étayer son texte des valeurs de sa communauté. La rédaction s'effectue de son vivant (Albéric, 1121), longtemps après sa mort (Fursy voyage en 633, transcrit par Bède le Vénérable en 731), ou par le voyageur lui-même (Hildegarde de Bingen, 1141). C'est cette riche littérature qui permet d'établir dans l'intertextualité et la surenchère, une géographie détaillée de l'au-delà ainsi qu'une solide description de l'économie des rétributions, tandis que son but édifiant participe à la culture du salut auprès des communautés monacales soumises à des règles excessivement strictes et pour lesquelles ces images infernales et paradisiaques, qu'elles soient considérées réelles ou non, rappellent métaphoriquement qu'il existe un jugement divin après la mort.

Inspiré de celui de Pierre (II^e), dont la révélation venue du Christ, offre une description symbolique du ciel et des enfers à venir après le jugement dernier, plus tangible que celui de Jean (I^{er}) métaphorique.

Néanmoins, le succès de cette littérature répond en premier lieu à l'engouement d'une population laïque fascinée par les *exempla* qui envahirent tous les arts médiévaux dans leur version la plus délicieusement graphique et sanguinolente, du fabliau au théâtre en passant par les chroniques, les illuminations, vitraux, fresques et tympans, pour le divertissement du plus grand nombre.

Un amalgame populaire des ici-bas

Lorsque le voyage dans l'au-delà chrétien est apparu, les auteurs adoptaient instinctivement une forme similaire à celle d'Aristophane (*Les Grenouilles*, V^e AEC), – qui avait exposé la première géographie de l'au-delà dans laquelle le borbier réservé aux criminels s'opposait à la prairie ensoleillée des initiés –, l'un béni et aérien, l'autre maudit et chtonien, qui communiquaient par magie, bien qu'ils soient a priori séparés par les tampons terrestre et sublunaire. L'étude du fleuve augustinien assemblage entre les Styx, Phlégéthon, Achéron, Cocyte et Léthé grecs, avait dévoilé un pont ordalie qui reliait les domaines de purgation à ceux de bénédiction, quant à la roue (punition éternelle d'Ixion) symbolisant à elle seule l'enfer chrétien populaire, elle confirmait la séparation implicite entre un *infernus* (ce qui est en dessous) qu'elle représentait de fait, et un *Inferno Inferiori*, encore plus profond, dans lequel elle puisait son feu, validant l'*inferno extremo* de St Jérôme (Psalmus LXXIV).

Les visionnaires proposaient une frontière poreuse entre les royaumes ; se souvenant que dans la *parabole de Lazare et du mauvais riche* (Luc 16 : 19-31), les pécheurs souffraient de contempler le bonheur des bienheureux, ils substituaient au cloisonnement strict, un enchevêtrement qui dénaturait la disposition cosmologique initiale, n'en conservant que la hiérarchie verticale. Ainsi, lors de son passage dans les terres infernales, après avoir aperçu un puits *si parfonz con des le ciel jusqu'à la terre*, Paul lève les yeux et assiste au jugement de deux âmes dans le ciel : l'âme du pécheur est jetée dans *lou feu danfer* tandis que celle du juste est emportée au *paréis* par des anges (Ms BNF 2094 : v. 312-13). Il n'y a aucun doute, cette scène maintes fois adaptée dans les témoignages se déroule bien dans l'*espurgatoire* devant les tourmentés, non sans rappeler la grande roue infernale du haut de laquelle les suppliciés peuvent distinguer les bienheureux. Elle défiait les descriptions bibliques où la purification se faisait par le feu avec pour ultime punition la totale cécité, celle de Dieu, le fameux dam. C'est pourquoi, la majorité des auteurs médiévaux ont progressivement dressé, après le passage du pont ordalie qui relie le purgatoire aux prairies fleuries, une série d'enceintes de métaux et pierres précieuses, immenses et inviolables, qui dissocient les champs d'attente des presque bons du Paradis et préservent la sérénité des communautés de justes occupés par la prière et la béatitude (Dinzelbacher : ps).

Néanmoins, avec ce tourisme visionnaire, le royaume des morts sur-exploré perdit de son infernalité, la perméabilité entre les territoires terrestres, célestes ou chtoniens semblait acquise au point que le voyage se popularisait et même s'organisait autour de monastères. Ainsi, du XII^e au XV^e siècles des milliers de pèlerins visitèrent l'une des entrées du purgatoire au monastère du Purgatoire St Patrick en Irlande. Ceux qui, après un rituel de quinze jours de mortification, entre prières, épuisant jeûne et privation de sommeil, descendirent dans un trou obscur et clos, et y survécurent 24 heures, avaient officiellement reçu une révélation sur le purgatoire et certains en témoignèrent (Furness 1181, de Barry 1187 ou Owen 1189). Lieu de passage constamment en mouvement, le purgatoire d'où déborde une foule grouillante s'établit en carrefour régulièrement fréquenté par les visionnaires de l'ici-bas flanqué d'un psychopompe, mais aussi par les poètes songeurs, les âmes en transit, les anges transporteurs,

les démons bourreaux, les saints auxiliaires, tandis que parfois la Vierge médiatrice ou le Christ qui répondent aux supplications des pécheurs.

Généralement, dans l'au-delà bipartite se juxtaposent des zones qui communiquent au gré du divin ; l'enfer lui-même est composite : les limbes s'y accolent, celles vides des Patriarches du Sein d'Abraham et celles des nouveau-nés non baptisés qui n'ont jamais péché. Un vestibule catacombale accueille sombrement les âmes qui se dirigent vers les *loca* dit *purgatorius*, *temporarius* ou *transitorius* (St Augustin, *La Cité de Dieu* : XXI, XIII, XVI), tandis que le royaume des tourments est partitionné en lieux de supplices délimités par une topographie accidentée, composé de montagnes, vallées, lacs mais aussi de bâtisses, et dont l'immense fleuve central est surmonté d'un pont ordalie qui mène vers les lieux paradisiaques. Le purgatoire accessible, visitable, temporaire et purgatif des âmes en transit surplombe l'enfer des damnés, scellé, caché, éternel et punitif destiné aux païens, non-croyant et excommuniés, et qui abrite Lucifer, Satan ou Belzebuth alias prince de l'obscurité dans les profondeurs terrestres. C'est cette dichotomie entre un espace temporel, matériel, immanent et visible, et un autre intemporel, immatériel, éternel et dilatoire, qui de façon singulière caractérise de son empreinte la littérature médiévale.

Cette scission du lieu de rétributions, théorisée par St Augustin, confirme d'une part que l'âme baptisée dispose d'une capacité à expier ses maux tandis qu'elle valide le concept de damnation éternelle des impies, en offrant un rôle hors-champ au vrai enfer, celui de la Bible et de la fin des temps, dénué de tout contexte naturel ou humain, puisque conçu avant que des visionnaires n'aient l'opportunité de parcourir l'autre-monde et de rapporter des rêves et images teintées de paganisme, qui auraient édulcoré sa divine inhumanité en étant représentables par l'esprit humain. C'est ainsi que l'au-delà, longtemps défini comme un *temps* – celui de la mort – au silence poussiéreux, se métamorphosa chez les pères de l'Église en un *état* – celui des rétributions éternelles – à l'immatérialité muette, inaccessible, fondé sur le dam ou la béatitude et exprimé par des ressentis : désespoir et remords ou extase et émerveillement. Grâce aux nombreux visionnaires, les chrétiens découvrirent un *lieu* tangible et immédiat, celui du purgatoire, à l'imagerie compréhensible presque palpable ; car les témoins ne prédisaient pas une ère à venir, ils décrivaient l'espace intermédiaire et immanent, entre la mort et le jugement dernier, celui qui s'accomplit dans le présent, alors que le prêcheur harangue les ouailles impénitentes, sur les tourments que subissent leurs ancêtres.

Parce que l'on ne voyage pas en enfer, même en rêve, mais dans sa partie supérieure et purgative, l'enfer, le vrai, associé au feu ardent et inextinguible reste inviolable, on y fait référence de manière allégorique, à moins de n'en apercevoir que l'entrée, la gueule béante d'un monstre désigné par l'obscurité, la peur et la pauteur. Les premiers *témoignages* nous confirment ce qui avait été établi de nombreux siècles auparavant : l'Enfer et le Paradis ne se visitent pas, ils sont divins donc ineffables ; aussi après en avoir exploré les antichambres, le visionnaire chrétien ne devinait que de loin les espaces sacrés.

Un rêve source d'inspiration littéraire

Aucune position canonique sur l'au-delà n'ayant été prise avant 1215, les auteurs moines ou laïcs ont été entièrement livrés à eux-mêmes, en dehors de tout encadrement théologique et ont ainsi pu s'abandonner à toutes sortes de conjectures, associant divers savoirs (technologique, médical, économique) et références (morale, religieuse, historique, politique, comique) afin de définir un univers de rétribution accessible à l'intelligence humaine, dont le pouvoir édifiant, aspirant à la catharsis, accompagnerait le faire des hommes ou les distrairait en chatouillant leur goût pour les contrées inconnues, les monstres hybrides et les châtements

publics. La révélation avait acquis une légitimité qui permettait de combler l'imaginaire d'un public *laicus popularis*, friand de merveilleux et d'horreur, et soucieux du mystère. Aussi, arrivé devant le *puits-d'enfer* ou les portes du Paradis, le voyageur s'étouffait de puanteur sous les cris terrifiants de quelques ombres dans une fumée dense, ou s'enivrait d'une odeur parfumée sous les chants harmonieux évaporés d'une éblouissante lumière magique, pour être immédiatement réveillé par son psychopompe, sous les clameurs de déception du public.

Cependant, les auteurs rivalisaient en surenchères, en exhibant des tortures toujours plus cruelles qui parfois frôlaient le sadisme, certains d'entre eux utilisant l'écriture comme exutoire de leurs frustrations, d'autres faisant preuve d'humour pour associer les tortures au grotesque ou se moquer de la gloutonnerie du clergé dépravé et de l'avarice du bourgeois cocu. À un certain point, ils avaient attribué à chaque corps de métier un vice et un tourment, on avait mis le tavernier malhonnête dans un bain de poix en fusion et coupé inlassablement les langues du mauvais juge ; la géographie de l'au-delà était mieux connue que celle de la terre et les tourments les plus cruels ou drôles avaient été décrits. Le modèle commençait à s'essouffler dans la répétitivité et les hyperboles et c'est alors qu'un des voyageurs découvrit l'ineffable, et qu'une nouvelle étape fût franchie par le chevalier Tondale (1149) qui signe l'apogée de cette inflation des témoignages. Après avoir parcouru l'enfer supérieur suivant un itinéraire assigné à ses péchés, il se retrouve face au fameux gouffre infernal qui aurait dû clôturer sa pérégrination : une fosse carrée, citerne enflammée d'où les âmes jaillissent telles des étincelles. Son guide lui explique que ces âmes ont déjà été jugées et sont damnées pour l'éternité, puis il l'invite à descendre dans l'abîme, observer le spectacle (Bourdier, 2019 : 199-225).

C'est ainsi qu'un laïc de mauvaise vie devient le premier voyageur de l'enfer inférieur, il déconstruit l'édifice grégorien qui avait, au cours des six précédents siècles, déterminé les nombreux témoignages chrétiens. Brutalement, le mystère ineffable se dissipe comme le mur de fumée épaisse qui y régnait, rendant visible le sanctuaire sub-infernal, celui des damnés et surtout de leur prince qui souffre de torturer, et le public ressort de cette aventure étrangement submergé de compassion et émerveillé par l'humanité du mal. La description était si envoûtante, riche, précise et dramatique qu'elle inspira une iconographie flamboyante. Il fallut cependant attendre quelques siècles pour en voir fleurir les représentations dans les livres de prières laïques ; le fameux *enfer* des frères Limbourg (1410) est sans doute l'une des plus belles peintures du sub-enfer (Chantilly, MS 65, f.108). Au centre de cette composition colorée, Satan, le gigantesque *Prince d'enfer* enchaîné à un gril, écrase les âmes et les projette vers la cheminée infernale par la puissance de son souffle enflammé, tandis qu'il se tord de douleur parmi les démons humanoïdes cornus et ailés, rappelant ainsi qu'ils ont été des anges.

Ce témoignage délimite l'étape transitoire du voyage médiéval qui va s'orienter dans la deuxième partie du XII^e siècle vers des formes ultimes de voyage, par la métamorphose avec Gottschalk (1189) qui passe de l'état de vilain illettré à celui de prophète érudit ; par la corporéité avec le chevalier Owen (1190) qui voyage vivant et dans son corps terrestre par une île irlandaise ; ou enfin, par l'effacement des frontières avec Thurkill (1206) qui ramène de son périple un diable, avec lequel il passe la nuit sous les draps à débattre de sujets philosophiques. Cette évolution du témoignage, qui marque la fin des visions cléricales de l'âme, se manifeste par la capacité des auteurs à décrire de façon extrêmement précise et urbanisée le caractère chaotique du châtement divin ; elle acquiert une dimension singulièrement matérielle et se définit comme l'apogée de cette littérature qui met en scène un voyageur actif, autonome et entreprenant dans un décor composé de tours, lavoirs, moulins, ponts, maisons, châteaux ou églises, avec des forges et cuisines suréquipées où l'âme devient un

ingrédient que l'on façonne, ou encore des théâtres où l'on joue les vices et leur punitions devant des spectateurs torturés dans leur fauteuil en acier rougi (Thurkill, 1206).

C'est aussi à cette époque que, sous Innocent II, l'au-delà qui n'avait jamais occupé une grande place dans la tradition scolastique, est formalisé par les canonistes qui affirment en 1215 (Latran IV) l'existence de l'au-delà et sa partition officielle en cinq lieux : le ciel pour les très bons, le paradis terrestre pour les bons, l'espace du milieu où cohabitent bons et mauvais, le purgatoire pour les mauvais et enfin l'enfer pour les très mauvais (Le Goff : 234-40). Il aura fallu la pression des théologiens pour qu'enfin, onze siècles après le livre de l'*Apocalypse* (Jean, 96), l'Église prenne position sur le sujet. C'est bien ce vide normatif qui, laissant libre cours à l'imagination des clercs, puis des laïcs, avait engendré cet au-delà haut en couleurs qui bouleverse encore aujourd'hui notre imaginaire.

En parallèle, et pour finir d'achever ce mouvement déstabilisant, dès le XIII^e siècle, les poètes laïcs métamorphosèrent la formule du rêve induit vers une nouvelle voie du salut, celle du *songe* métaphorique individuel. Des auteurs anonymes ou célèbres, comme Rutebeuf (1260), Baudoin de Condé (1270) ou Digulleville (1331), offrent de nouveaux contes nés de leurs rêveries qui convertissent la vie terrestre en un pèlerinage qui mène vers l'enfer où le paradis car dorénavant il s'agit pour l'auteur de se mettre en scène dans une fiction allégorique (Pomel, 2001 : 233-46). Le *témoignage* banalisé est parodié par le poète Raoul de Houdenc dans son *Songe d'Enfer* (1220) qui, guidé par d'aimables chourineurs et de tendres prostituées, est invité à la table de Satan pour un festin d'enfer où il trouve le salut dans l'écriture, affirmant le rôle de l'auteur qui revendique la création fictionnelle et n'aspire plus à transmettre un message édifiant acquis dans le rêve induit par le divin. Son inspiration se trouve dans l'alcool et la poésie qui l'entraînent en songe dans un ravissement qui s'apparente dorénavant à une transe littéraire ou l'innovation prime. Ainsi, en épilogue, l'auteur conclut « Je prends congé je m'éveille, et ce conte si à point s'achève que je ne saurais en dire davantage quelle qu'aventure qui soit, avant que de rêver l'occasion revienne, sans mentir Raoul de Houdenc a bien d'un songe composé ce *fablel* » (v. 672-77).

BIBLIOGRAPHIE :

AMYOT, Jacques (Trad.) (1816). *Pourquoi la justice divine diffère la punition des maléfices* ? Paris : Rusand.

ANONYME, *La douleur qu'an anfer souffrent pecheor*. Ms BNF 2094 (folio 199-b à 204-b).

BOTTERO, Jean (1987). Le Pays-sans-retour. Dans Claude KAPPLER (Éd.), *Apocalypses et voyages dans l'au-delà* (pp. 55-82). Paris : Cerf.

BOURDIER, Juliette (2019). Du temps absolu à l'espace universel, le paradigme infernal médiéval, Tondale et Owen. *Études Médiévales Anglaises*, 94 : *Pratiques et conceptions de l'espace au Moyen Âge*, 199-225. Perpignan : AMAES.

BRUCKER, Charles (2004). La pensée morale et politique de Plutarque dans un Miroir des princes latin du XII^e siècle et sa réception en moyen français. *Mélanges de moyen français offerts à Giuseppe Di Stefano*, 87-99. Montréal : CERES.

COUSIN, Victor (Trad.) (1834). *La République*. Paris : Rey Gravier.

DINZELBACHER, Peter (2019). *Vision und Magie: Religiöses Erleben im Mittelalter*. Schöningh : Brill.

DUVAL, Paul (1993). *Les Dieux de la Gaule*. Paris : Payot.

LE GOFF, Jacques (1981). *La naissance du Purgatoire*. Paris : Gallimard.

LIMBOURG, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Chantilly Ms. 65.

POMEL, Fabienne (2001). *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*. Paris : Champion.

PRITCHARD, James B. (Éd.) (1955). *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. Pinceton: Princeton University Press.

ROSSITER, Evelyn (Trad.) (1979). *Le Livre des morts*. Paris : Seghers.

TOUNAY, Raymond (Trad.) (1994). *L'Épopée de Gilgamesh*. Paris : Cerf.

ZELLER, Eduard (2018). *Outlines of the History of Greek Philosophy*. London : Routledge.

Viața este vis sau visul este viața? Problema identității lui Segismundo analizată prin motivul dublului

Is Life a Dream, or Is Dreaming Life? Segismundo's Identity Matter, Analysed Through the Motif of the Double

GABRIEL-MARIAN MITREA

Universitatea din București, Școala Doctorală a Facultății de Litere
gaby97045@gmail.com

Cuvinte-cheie

Calderón; visul;
dublul; baroc;
reversibilitate.

O problemă pe care o interoghează barocul este relația dintre viață și vis. Mai precis, viața este o formă a visului. Viața în sine își are rădăcinile în oniric. Cu timpul, motivul vieții ca vis se dezvoltă în multiple dimensiuni ale literaturii, migrând, de pildă, în romantism. Sarcina realizării unei istorii a tuturor textelor ce abordează, într-un fel sau altul, raportul dintre viață și vis ar fi una foarte dificilă, dacă nu chiar imposibilă. Fiind un motiv de circulație universală, istoria lui este extrem de complicată, cu influențe ce ajung până la postmodernism. Articolul de față tratează relația complexă dintre viață și vis prin reversibilitate. Altfel spus, legătura lor trece prin inversarea raportului de forțe – nu viața ca vis, ci visul ca viață. Visul devine la fel de „real”, ba chiar mai „real” decât realitatea vieții. Pentru ilustrarea ideii, un bun exemplu este textul dramatic al lui Calderón de la Barca, *Viața e vis*.

Keywords

Calderón; the
dream; the double;
baroque;
reversibility.

The Baroque interrogates the relationship between life and dream, precisely, life as form of dreaming. Life itself has its roots in the oniric. Over the time, the motif of life as a dream develops into multiple areas of literature, for example, migrating into Romanticism. The history-tracking's task of all texts that address, in one way or another, the relationship between life and dream would be very difficult, if not impossible. Being a universally spread motif, its history is extremely complex, with influences that extend up to postmodernism. The aim of this article is to analyze the complex relationship between life and dream through reversibility. Or in other words, their relationship that goes through the reversal of their power balances – not life as a dream, but rather dreaming as life. The dream becomes “as real”, or even exceeds the reality of life. To illustrate the idea, a good example is Calderón de la Barca's dramatic text, *Life Is a Dream* (*La vida es sueño*).

Ceea ce trebuie semnalat mai întâi în cazul barocului este că exuberanța artiștilor lui suplinește o absență interioară. Adrian Marino afirmă că „spiritul baroc, disociat în esență, încearcă să-și refacă unitatea originară, să elimine vidul interior și atunci el supralicitează în sensul forme” (Marino, 1971: 63). Astfel, barocul își propune să ne convingă „prin abundență, abilitate, artificiu” de prezența unui „conținut absent” (63). Ca urmare a disocierii lui interioare, dublul se instalează în însăși natura personajelor: „Ele *știu* că poartă o «mască», ele sunt *conștiente* de propria lor iluzionare. Acest eu dedublat, scindat, antinomic, interiorizat, ar constitui, după unii dintre cei mai buni cunoscători, pe texte, ai literaturii baroce, cea mai importantă inovație a artei baroce” (65). Observațiile lui Marino sunt importante prin prisma problemei dintre viață și vis, dintre realitate și iluzie. Dedublarea se produce tocmai în acest punct. „Masca” pe care și-o asumă personajele este o formă de (auto)iluzionare, ceea ce permite ca visul să fie tratat de la nivelul realității.

În *Universul ca spectacol*, Rosario Assunto se ocupă de sensul filosofic al viziunii baroce. Autorul valorifică informații dintr-o lucrare scrisă de Edmund Stadler, care pune în lumină „strânsa legătură dintre arhitectura teatrală și scenografie în epoca barocă, socotind ca puncte de plecare publicarea (în 1600) tratatului în șase volume al lui Guidobaldo del Monte asupra perspectivei și construirea teatrului Accademiei degli Intrepidi din Ferrara” (Assunto, 1983: 134). Pe lângă arhitectura teatrală, Assunto se raportează și la alte elemente ale realității baroce, cum ar fi piața din Torino. Asemenea altor piețe europene din februarie 1629, „decorurile și coregrafia festivă identificau universul finit, cotidian, cu infinitul basmului și al mitului, aducând în viața de zi cu zi întâmplările de dincolo de timp și loc ale fanteziei libere care plăsmuia metafore ingenioase” (137). Prin urmare, teoreticianul prezintă arta decorativă a barocului și efectele ei asupra privitorului. Principala sarcină a spectacolului era să abolească granița dintre realitate și vis: „Un spectacol într-adevăr baroc unde se topeau hotarele dintre realitatea trăită și basmul reprezentat, și unde fiecare se simțea spectator și actor în același timp, chemat să trăiască înăuntrul acelei lumi de miracole și de metamorfoze” (136). Lumea ca spectacol este o idee fundamentală pentru spiritul baroc. Assunto caută acel adevăr „care încearcă să lămurească sensul filosofic al arhitecturii teatrale baroce, întrucât în ea era exprimat spiritul unei epoci în care lumea, ba chiar universul, era considerat un teatru unde fiecare lua cunoștință de propria sa ființă și de propria sa valoare de individ ca atare” (144). Calderón de la Barca este adus în discuție în contextul reversibilității dintre vis și viață: „Raportul dintre realitate și iluzie se răstoarnă continuu, în teatru, după cum poetul filosof care era Calderón, discipol al iezuiților, răstoarnă raportul dintre viața reală și cea visată, ba mai mult, dintre viață și moarte” (148). Tot în ideea spectacolului, Assunto îl invocă pe călugărul Pozzo, cel care

[...] îi învață pe scenografi modul cel mai nimerit de a amăgi ochiul spectatorului, prin intermediul picturii iluzioniste a fundalurilor și a decorurilor laterale: tocmai cu scopul de a face să te transpui în lumea imaginară a piesei de teatru care era tot atât de adevărată pe cât era lumea reală din sală în care spectatorii, distribuiți în stal și la galerii, joacă, asistând la spectacol, rolul lor încredințat de ceremonial; sau, ceea ce este de fapt același lucru, pentru a insinua o îndoială asupra adevărului acestei lumi, care ar putea să fie la fel de iluzoriu ca și cel al ficțiunii scenice. (151)

A înșela ochiul privitorului prin artificiu este prin excelență un gest baroc. Iluzia tinde să dobândească propria ei „realitate”. O realitate care devine la fel de „reală”, ba chiar mai „reală” decât viața de zi cu zi. Sigur că iluzia tot iluzie rămâne, dacă o privim la modul obiectiv. Dar

arta barocă ne angajează într-un joc care plasează visul în același plan cu lumea reală, de unde și exagerarea decorurilor. Ochiul este înșelat – sau se lasă înșelat – de proeminențele artificiale ale spectacolului baroc. Nu este de mirare că în literatură survine relativizarea profundă a perspectivei. Piesa lui Calderón este un bun exemplu în acest sens.

Reprezentată pe scenă în anul 1635, *Viața e vis* dezvoltă o temă de natură filosofică prin chestionarea raportului dintre vis și realitate. Prima scenă stă sub semnul unei situații tragice. O vedem pe Rosaura adoptând o atitudine melancolică cu privire la destinul ei. În sufletul Rosaurei, floarea suferinței încolțește atât de armonios, încât intuim imediat noblețea și puritatea caracterului. Alături de Clarín, Rosaura parcurge un drum stâncos în căutarea propriului tată. Nu l-a cunoscut niciodată, dar știe de la mama ei că se află în Polonia. Mai târziu aflăm că vrea să se răzbune pe Astolfo, cel care a umilit-o și a părăsit-o. Totuși, gândul răzbunării nu știrbește cu nimic delicatețea sufletului. Își „cântă” suferința încă de la primele versuri: „O hipogrif focos/ ce-ai alergat ca vântu-n sus și-n jos,/ fulger nearzător/ zi, pește fără solzi, șoim incolor/ și cal fără instinct/ firesc, pe unde-n strâmbul labirint/ de stâncărie goală/ te-arunci, și sari, și-n hăuri dai năvală?” (Calderón, 1970: 9). Încă de la aceste prime rânduri observăm sintaxa contorsionată și împeștrită de prezența enumerațiilor. Prezența metaforelor și a epitetelor („fulger nearzător”, „șoim incolor”) ambiguizează și mai mult discursul. Supralicitarea detaliilor se realizează în sensul specific artei baroce.

Ațiunea va gravita în jurul a două destine ce se vor întrepătrunde: cel al Rosaurei, care caută să se răzbune pe Astolfo, respectiv cel al lui Segismundo, prințul moștenitor damnat să nu vadă lumina soarelui din cauză că, dacă ar ajunge la putere, ar deveni cel mai crunt tiran, ucigându-și tatăl, pe însuși regele Basilio, conform unei previziuni sumbre. La scurt timp după prima scenă îl întâlnim pe Segismundo încătușat în turn. Fără a ști cauza pentru care este osândit, Segismundo își deplânge destinul tragic: „Sărman de mine, vai, amar blestem!/ Ceruri vreau să fac lumină/ și, de vreme ce barbar/ mă loviți, să știu măcar/ nașterea-mi de ce vântină,/ chit că și-a te naște-i vină/ și delictul mi-e știut;/ rost temeinic ați avut/ de pedeapsă și anatema/ căci a omului supremă/ vină e că s-a născut” (13). În vreme ce Segismundo se lamentează, Rosaura stă ascunsă și îi ascultă povestea. S-a simțit imediat îngemănată cu acel suflet pustiit. Când Segismundo o descoperă, acționează violent: o prinde și o amenință că o va ucide, fiindcă, ascultându-l pe furiș, îi cunoaște acum cele mai adânci răni ale sufletului. Rosaura răspunde cruzimii lui Segismundo cu bunătate și blândețe, ceea ce creează un teribil contrast: „Dac-ai venit/ om pe lume, prosternarea/ mi-e de ajuns să-ți smulg iertarea” (15). Trezit de vorbele Rosaurei, Segismundo renunță la violență și își schimbă radical atitudinea: „Glasul când ți-aud mă-nduplec,/ chipul ți-l zăresc și nu plec/ și mă tulburi cu-nchinarea” (15). În sufletul lui Segismundo se contrazic forțe copleșitoare. Încă de la început este măcinat de un conflict interior: lupta dintre rațiune și instincte.

În *Barocul sau descoperirea dramei*, Alexandru Ciorănescu numește piesa lui Calderón o „comedie teologică” (1980: 368). Mizând pe o viziune creștină, criticul a tratat piesa în generalitatea ei goală. Procedând astfel, i-a scăpat din vedere încordarea sufletului și criza lui Segismundo. După cum indică și titlul, Ciorănescu a suprapus barocul cu „descoperirea dramei”. Drama este sinonimă cu criza de conștiință a personajului. Mai exact, conflictul din sufletul eroului rezultă din confruntarea simultană a două forțe antagonice. „Simultană” este un termen-cheie pentru Ciorănescu, întrucât a considerat că în cazul lui Segismundo, în loc ca cele două forțe să acționeze concomitent, ele acționează paralel și cronologic, fără a se intersecta. De unde „comedia teologică”, prin care se formează două ipostaze separate: un Segismundo abrutizat și un altul înțelept:

Sufletul lui Segismundo nu închide în el, asemenea aceluia al lui Rodrigue, două jumătăți dușmane, ci două cicluri posibile [...]. Defectul acestei tehnici constă în hiatusul pe care-l lasă să apară între Segismundo cel Rău și Segismundo cel Bun și în sublinierea relativei lipse de identitate dintre el. (370-371)

Neputând explica legătura dintre „Segismundo cel Rău și Segismundo cel Bun”, Ciorănescu este de părere că piesa lui Calderón întrebuințează tehnica *deus ex machina*. Sarcina ar implica prezența explicită a divinității. Însă în care punct anume se manifestă ea, aici Ciorănescu nu oferă un răspuns. Criticul speculează asupra unei forțe a binelui ce „izbucnește ca o grație a cerului, începând dintr-un anumit moment” (370). Perspectiva lui Ciorănescu este nefondată când susține că piesa lui Calderón ar fi o „comedie teologică”, întrucât criza lui Segismundo s-ar dezvolta în momente succesive, nu în simultaneitate, prin suprapunerea forțelor antagonice. Interpretarea este dependentă de viziunea creștină asupra lumii. Ea trebuie să sfârșească prin mântuirea sufletului, prin forța binelui ce „izbucnește ca o grație a cerului”.

Modul în care Alexandru Ciorănescu interpretează piesa lui Calderón este caracteristic multor teorii din critica literară. Schimbarea de comportament a lui Segismundo este analizată într-un mod liniar, sub formă de „consecință a unei acțiuni etice conștiente”¹, în termenii lui Beata Baczyńska. Ceva asemănător întâlnim și în perspectiva pe care o adoptă Lía Schwartz, deoarece se pune accentul pe „teoriile neoestetice creștine”². În articolul ei, „Despre imaginația onirică și *Viața e vis*” („De la imaginación onírica y *La vida es sueño*”), Schwartz afirmă despre conceptul de *desengaño* că „reprezenta punctul în care mintea, rațiunea, respingea aparențele înșelătoare ale lucrurilor”³. Concluzia este previzibilă: „În *Viața e vis*, lecția etică încorporează drumul lui Segismundo după cum recunoaște și personajul”⁴. Aceeași abordare există și în analiza lui Domingo Ynduráin, doar că ușor modificată. De data aceasta, drama lui Segismundo ar trimite la mitul peșterii: „*Mutatis mutandis*, este istoria lui Segismundo, născut într-o peșteră din care iese pentru a fi luminat și orbit de lumina Soarelui”⁵. Astfel, „ajuns la condiția Regelui-filosof, Segismundo împarte dreptatea și restabilește ordinea”⁶. Prin el ar circula sentința psalmistului: „«Trezește-te, tu cel care dormi; ridică-te și te va lumina Hristos»”⁷. Sunt speculații fără legătură cu piesa în sine, ci doar cu creștinismul în genere, pe care Ynduráin îl introduce forțat acolo unde nu există nici cea mai mică referință la *deus ex machina*. Concluzia lui Domingo Ynduráin glorifică puterea rațiunii în calitate de substanță a divinității: „Triumful lui Segismundo este triumful rațiunii în acord cu voința divină”⁸. Pe aceeași coordonată de interpretare se situează și viziunea lui Miguel Zugasti. El subliniază ideea că drama barocă nu cultivă formula tragicului decât pentru a elibera la final tensiunea conflictului, „unde poetul mizează hotărât asupra unui deznodământ armonios și fericit”⁹. Analiza lui se apropie de

¹ În traducerea spaniolă: „[...] como consecuencia de una elección ética consciente” (Baczyńska, 2016: 415). Toate traducerile din spaniolă în română îmi aparțin.

² „[...] las teorías neoestoicas cristianas”. Sursa: https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/schwartz.htm [February 23, 2024].

³ „(...) representaba el paso en el que la mente, la razón, rechazaba las apariencias falaces de las cosas”.

⁴ „En *La vida es sueño*, la lección ética corona la trayectoria de Segismundo y así lo reconoce el personaje”.

⁵ „*Mutatis mutandis*, es la historia de Segismundo, nacido en una caverna de la cual sale para ser deslumbrado y ofuscado por la luz del Sol [...]”. Sursa: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno-doctrina-y-mito/html/81f176bc-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_7.html#I_1 [March 14, 2024].

⁶ „Llegado a la condición de Rey-filósofo, Segismundo imparte justicia y restablece el orden”.

⁷ „En él se cumple la sentencia del salmista: «Despierta, tú que duermes; levántate y te iluminará Cristo»”.

⁸ „El triunfo de Segismundo es el triunfo de la razón acorde con la voluntad divina”.

⁹ „[...] donde el poeta apuesta decididamente por un desenlace armónico y feliz” (Zugasti, 2017: 19).

teoriile anterioare prin ideea că Segismundo, învingându-și instinctele violente, devine un model de principe creștin, care „a reușit cea mai înaltă victorie, aceea de a se învinge pe sine însuși”¹⁰. În felul acesta, direcția pe care o ia analiza este aceea a unui final armonios, unde „din punct de vedere teologic triumfă liberul arbitru asupra sorții”¹¹, iar „din punct de vedere etico-moral se face o apologie a libertății individului și a virtuții de a practica binele”¹². De fapt, după cum voi argumenta puțin mai târziu, finalul este *un eșec* pentru Segismundo. Un alt critic literar, Ysla Campbell, subliniază din nou direcția teologică a piesei, procedând asemenea lui Ciorănescu când face distincția între „Segismundo cel rău” și „Segismundo cel bun”: „În *Viața e vis* spectatorul observă două fațete ale protagonistului: mai întâi aceea a unui om ale cărui acțiuni se supun dictatului pasiunilor sale; și apoi transformarea lui rațională la virtute”¹³. Ideea rămâne și aici aceeași: „Calderón prezintă arta de a conduce ca «ceva divin», care se află în relație cu interioritatea umană și înfrânarea pasiunilor prin utilizarea rațiunii”¹⁴. Dependența de morala creștină și de un progres teleologic îl conduc pe Alexander Parker la ideea că profeția nu se adevărește în cazul lui Segismundo, deoarece „poate alege liber un comportament opus”¹⁵. La rândul lui, Héctor Santiesteban urmează aceeași idee morală. Cu modificarea că termenii pe care-i folosește sunt, de data aceasta, metaforici. Criticul vorbește despre „vălul care ascunde ființa personajului” și care „trebuie să fie înlăturat”¹⁶, pentru că doar așa „eroul se arată lumii printr-un soi de hierofanie”¹⁷. Așadar, în teoria literară s-a speculat mult asupra piesei pornind de la considerații metafizice, a căror origine se află în doctrina creștină. Deși s-ar mai putea aduce și alte exemple, referințele se vor opri aici. Cercetarea de față evită morala și ideea progresului rațional, pentru a evidenția, în schimb, criza de identitate a lui Segismundo.

Destinul eroului se schimbă odată cu ideea lui Basilio de a-și testa fiul. Vrea să-l trateze ca moștenitor timp de o zi, pentru a clarifica dacă previziunea – aceea că Segismundo ar deveni un om crud imediat ce ar moșteni tronul tatălui – este adevărată sau nu. Dacă Segismundo reacționează violent, el va fi din nou închis în turn și niciodată nu va mai fi liber. Pentru ca Segismundo să nu-și dea seama de testul la care este supus, el este adormit și purtat direct în palat. Să observăm, pentru început, cum reacționează protagonistul când se trezește în ipostaza prințului moștenitor: „Doamne, oare ce se vede?/ Doamne, oare ce mi se arată?/ Greu privirea mi-e mirată,/ dar ușor nu-mi vine-a crede./ Eu în splendide palate?/ Eu în stofe și brocarte?/ [...] Vis să fie? Nu, de fel,/ treaz mă simt, cu capul sus,/ Oare Segismundo nu-s?” (Calderón, 1970: 50-51). Eroul este „aruncat” într-o altă sferă a existenței. Însă își va însuși rapid noul statut, nu fără incidente. Dat fiind că a trăit toată viața asemenea unei fiare, Segismundo reacționează agresiv față de ceilalți și ajunge să ucidă, din primele momente, un slujitor care-l enerva. Pe deasupra, vrea să o silească pe Rosaura și se duelează cu Astolfo. Chiar față de rege

¹⁰ „[...] ha logrado la victoria más alta, la de vencerse a sí mismo” (Zugasti, 2017: 19).

¹¹ „Desde el punto de vista teológico triunfa el libre albedrío sobre el hado” (Zugasti, 2017: 29).

¹² „Desde el punto de vista ético-moral se hace una apología de la libertad del individuo y de la virtud de practicar el bien” (Zugasti, 2017: 29).

¹³ „En *La vida es sueño* el espectador observa dos facetas del protagonista: primero la de un hombre cuyas acciones obedecen al dictado de sus pasiones; y luego su transformación racional a la virtud” (Campbell, 2012: 101).

¹⁴ „Calderón presenta el arte de gobernar como «algo divino», que se halla en relación con la interioridad humana y el vencimiento de las pasiones mediante el uso de la razón” (Campbell, 2012: 105).

¹⁵ „Si la profecía no se cumple o si se desvían sus efectos, es porque el individuo puede elegir libremente una conducta opuesta: un ejemplo de este tipo es Segismundo” (Parker, 2016: 152).

¹⁶ „El velo que cubre de incógnita al ser del personaje – tanto para sí mismo como para la sociedad – tiene que ser removido” (Santiesteban, 2012: 314).

¹⁷ „El héroe se revela al mundo en una suerte de hierofanía” (Santiesteban, 2012: 314).

se dovedește a fi cutezător și mândru, așa încât acesta se vede nevoit să-l închidă imediat în turn, deși acest lucru îi provoacă durere. Revenirea lui Segismundo în lanțuri se face pe aceeași cale. Este adormit și se trezește acolo fără a ști cum. Extrem de important este acum felul în care reacționează: „Eu să fiu? Eu, iarăși frânt/ de cătuși și-ntemnițat,/ Eu să fiu cu adevărat?” (85). Lui Clotaldo, temnicerul său, care vine cu scopul de a-l convinge că toată ziua nu a făcut altceva decât să doarmă, îi răspunde: „Și-ncă nu m-am deșteptat/ și, Clotaldo, cred că încă/ dorm adânc în noaptea-adâncă,/ fapt pe semne adevărat,/ că, de vreme ce-am visat/ toate câte am zis că pipăi,/ și ce văd un vis de-o clipă-i;/ și, desigur, istovit,/ dacă văd în somn uimit,/ și trezie-i visu-aripă-i” (85).

Începând de acum, realitatea își pierde fundamentul pentru Segismundo. Conștiința protagonistului se dedublează ca urmare a inversării raportului dintre viață și vis. Hotarul dintre cele două se estompează. Astfel, Segismundo devine conștient de propria lui finitudine și își temperează comportamentul: „Drept e: deci să-năbușim/ fiara-n noi, turbata vrere/ ura, setea de putere,/ de-o mai fi în vis să fim/ și-o să fim, căci viețuim/ pe-un tărâm atât de rar/ că un vis ni-i traiul doar” (87). Nu este vorba – așa cum a presupus critica – despre trecerea bruscă de la irațional la rațional, de la rău la bine. Avem de-a face cu reversibilitatea dintre viață și vis. Existenței imediate, iluzia îi întoarce imaginea în oglindă. Până în punctul în care visul devine la fel de „real” și de „adevărat” ca realitatea. Testul la care a fost supus Segismundo fără să știe era în sine o lume, o realitate. Acum, când se trezește din nou în temniță, i se spune că a visat. Dar episodul a fost prea „real” pentru a fi considerat o simplă iluzie ce merită dată uitării. Ce-l contrariază pe Segismundo este faptul că visul în sine a constituit o *lume posibilă*, a cărei realitate depindea de situarea eului într-un cadru *actual* de existență. În urma experienței prin care a trecut, el își dă seama că ceea ce este „actual” în orice realitate poate fi înșelător. Căci orice lume este actuală din perspectiva celui care o trăiește. De aceea, ceea ce este „actual” poate fi simulat. Nu este nevoie decât de situarea eului – chiar și pentru câteva momente – într-o lume posibilă, pentru ca ea să devină actuală și, astfel, „reală”. Dacă o lume posibilă poate deveni atât de ușor o lume actuală, atunci nu mai există nimic care să despartă *actualitatea* realității de *posibilitatea închipuită* a visului. De aici nu poate rezulta, așa cum susține Ciorănescu, tehnica *deus ex machina*. Mai curând vorbim despre alt procedeu tipic baroc: „înscenarea”, atât cu sensul de punere în scenă a unui spectacol, cât și cu sensul de înșelare premeditată. Ceea ce se mai poate traduce și ca *mise en abyme*. Pe calea aceasta, visul încetează să mai fie cu adevărat „vis” și se confundă cu viața: „Eu visez de ani în șir/ lanț și ziduri de-nchisoare,/ și-am visat și-altă stare,/ mai plăcută că-mi admir./ Ce e viața? Un delir./ Ce e viața? Un coșmar,/ o nălucă, nor fugar,/ și-i mărunț supremul bine,/ căci un vis e viața-n sine,/ iar visul, vis e doar” (88).

Rosario Assunto exprimă foarte potrivit abilitatea visului de a fi la fel de „real”, ba chiar mai „real” decât realitatea:

Nici o deosebire între lumea reală și lumea imaginară; se șterge hotarul care le desparte; la fel se întâmplă cu cuvintele din retorică și din poezie unde dispare hotarul dintre sensul propriu și sensul figurat. Ca și cum ar pluti în echilibru într-o zonă intermediară: unde lumea imaginației pare reală și adevărată la fel cu cea de toate zilele; ba chiar mai adevărată: pentru că îi descoperă acesteia din urmă înțelesul tainic și adevărata valoare. (1983: 195)

O altă observație prețioasă ce vine în completarea celei precedente se referă la întâietatea frumosului față de adevăr: „Se știe că în estetica barocă frumosul avea o importanță mai mare

decât adevărul: un soi de depășire a ceea ce este cognoscibil, o uimire în fața *ficțiunii care pare adevăr*” (197). În acest punct se cuvine să semnalăm natura ontologică – nu etică, nici epistemologică – a piesei dramatice. Între „realitatea” visului (Segismundo ca om nobil și moștenitor direct al tronului) și realitatea actuală a personajului (Segismundo abrutizat și privat de libertate) se deschide o *diferență* ce face să transpară etajele ontologice: „că, de vreme ce-am visat/ toate câte am zis că pipăi,/ și ce văd un vis de-o clipă-i;/ și, desigur, istovit,/ dacă văd în somn uimit,/ și trezie-i visu-aripă-i” (85). Imediat ce visul este ridicat la nivelul realității, așa încât între ele să existe o perfectă egalitate și o simetrie fulguranță, eroul devine conștient că orice existență se înrudește cu o posibilitate predeterminată. Mai simplu spus, Segismundo își dă seama de *scenariul* în care este inclus și de „rolul” pe care trebuie să-l joace. Viața devine un imens teatru. În acest fel, schimbarea de atitudine a lui Segismundo se realizează prin intermediul *diferenței dintre posibilitățile de a fi*. A fi un om nobil sau a fi tratat ca o brută – ambele condiții sunt egale și simetrice, ambele sunt „roluri” incluse în diverse scenarii. Condiția tragică a lui Segismundo este alimentată de cele două posibilități de existență. La intersecția lor se insinuează dublul. Indiferent de care parte a „realității” ar fi Segismundo, există acest dublu (o altă posibilitate a ființei) care-i subminează fundamentul identității. Posibilitatea de a fi urmașul regelui acționează în cazul lui Segismundo ca un dublu al său, ca o imagine răsturnată în oglindă. Prin urmare, comportamentul cumpătat al lui Segismundo nu depinde de libertatea voinței, nici de intervenția divină. Pe măsură ce realitatea este resimțită ca *posibilitate*, ea „slăbește”, se volatilizează, la fel ca voința protagonistului, care renunță cu totul la putere și la dorința de răzbunare. Și atunci identitatea își pierde reperele. Nu se mai poate susține în baza unei realități obiective, deoarece ea este o posibilitate printre alte posibilități, un simplu „rol”.

În finalul piesei, când Segismundo se eliberează și devine rege în urma unei răzvrățiri a poporului, *pentru el este suficientă și simpla amintire* că a fost cândva înălțat într-un turn și tratat ca o fiară, pentru a fi convins de posibilitatea că ceea ce a trăit s-ar putea repeta oricând. Este edificator chipul în care se prezintă schimbarea de atitudine a lui Segismundo în punctul ei culminant, la final, când îl are la picioare pe tatăl său, pe Basilio, cel care atâția ani l-a privat de libertate. Protagonistul intră acum în postura conducătorului înțelept, care, după ce a obținut puterea statală, stabilește destinul fiecărui personaj. Astfel, Segismundo răspunde răului pe care i l-a provocat regele prin forța binelui, prin faptul că-l iartă și îi cruță viața, ba chiar dă dovadă de mare umilință și respect față de Basilio și de divinitate. Apoi, tot el va decide ca Astolfo să se căsătorească cu Rosaura, femeia căreia i-a înșelat încrederea. În schimb, Segismundo se va căsători cu Estrella („Stea”), cea care inițial îi era destinată lui Astolfo. De asemenea, pe Clotaldo – temnicerul care l-a batjocorit pe durata închisorii – îl primește cu brațele deschise și-l iartă: „Pe Clotaldo, ce leal/ tatăl mi-a slujit, l-așteaptă/ brațele-mi, cu răsplătirea/ ce-ar dori să mi-o mai ceară” (Calderón, 1970: 127). În deznodământ, toți îi admiră înțelepciunea pentru buna sa chibzuință. Basilio îi spune: „Mintea-ți admirăm cu toții” (127). Astolfo remarcă: „Cât e firea-i de schimbată!” (127). Și tot așa, Rosaura îi aduce un succint elogiu: „Ce-nțelept și cu măsură!” (128). În comportamentul lui Segismundo, acum convins că viața este vis, există un simț tragic edulcorat. Chiar dacă totul s-a încheiat armonios pentru ceilalți, eroul este încă sufocat de „realitatea” posibilității de a fi întemnițat. Realitatea nu și-a pierdut, pur și simplu, fundamentul, devenind dintr-odată vis. Din contră: visul este ridicat la nivelul realității, așa încât eroul se zbate într-o radicală incertitudine și crede că se va trezi, din clipă în clipă, înălțat în vechea sa carceră:

Ce e de mirare, dascăl/ de mi-a fost un vis și încă/ mai tresar și acum de spaimă/ c-am să mă trezesc în vechea-mi/ carceră întunecată,/ iar? Și chiar de nu-i, ajunge/ și în vise doar s-apară,/ căci așa-am aflat că totu-n/ fericirea omenească/ piere ca-ntr-un vis la urmă,/ și de-aceea clipa de astăzi/ vreau s-o folosesc cât ține,/ implorând iertarea voastră/ pentru ce-am greșit, căci lesne/ cei cu suflet nobil iartă. (128)

„Ajunge și în vise doar s-apară” – aparența visului este suficientă pentru a constitui imediat o „realitate” posibilă. Deși aparent banală, în replica aceasta se află motivul radicalei metamorfoze a eroului, nu într-o decizie etică sau rațională. Dacă adoptăm perspectiva lui Segismundo, finalul este un eșec. Căci personajul este încă dedublat și pendulează între două lumi la fel de „reale”. Pentru ca visul să fie „real”, este suficientă invocarea posibilității sau, altfel spus, dublul ca posibilitate diferită de a fi. Printr-un joc al imaginației, ne putem închipui că Segismundo va trăi pentru restul zilelor sale cu *teroarea* de a se trezi, din nou, în vechea sa temniță. În acest sens, libertatea i se refuză.

Având în vedere considerentele de mai sus, în loc să spunem că viața este vis (păstrând încă ceva din superioritatea vieții în raport cu visul), mai corectă ar fi formularea: visul este viața. Visul este mai „real” și mai „adevărat” decât realitatea actuală. Doar iluzia este victorioasă în cazul lui Segismundo, nu individul ce-și exercită liber voința prin fidelitatea față de exigențele eticii. Doar aparența visului îi dedublează existența, provocând *teroarea*. Teroare ce se dovedește a fi benefică, dat fiind că Segismundo își temperează comportamentul, devenind conștient de limitele „rolului” său. Aici se regăsește tendința personajelor de a-și însuși o „mască”, după cum a observat Adrian Marino: „Ele știu că poartă o «mască», ele sunt *conștiente* de propria lor iluzionare” (65).

Așadar, în finalul dramei, realității eroului – acum ajuns rege – i se opune „realitatea” visului: „[...] ajunge/ și în vise doar s-apară”. Această expresie nu trebuie înțeleasă în sensul că Segismundo are coșmaruri noaptea din cauza experiențelor traumatizante din trecut. Ajunge doar în vise să apară posibilitatea (de a fi întemnițat), că *deja* ea s-a produs, s-a „materializat” imediat. Repetiția ca reversibilitate îi subminează „realitatea” și identitatea personajului. Între „realitatea” actuală și „realitatea” visului nu mai există ierarhie. Nu mai intervine opoziția esență-aparență sau diferența dintre original și copie. Cele două posibilități (a fi rege și a fi rob) se întretaie și formează o egalitate care angajează repetiția ca reversibilitate, răsturnând raportul de forțe dintre vis și existența actuală. De aici conștiința finitudinii: „căci așa-am aflat că totu-n/ fericirea omenească/ piere ca-ntr-un vis la urmă,/ și de-aceea clipa de astăzi/ vreau s-o folosesc cât ține,/ implorând iertarea voastră/ pentru ce-am greșit, căci lesne/ cei cu suflet nobil iartă” (128). Prin urmare, conflictul interior al lui Segismundo depășește diferența morală (bine și rău, rațiune și instincte, esență și aparență), alimentând diferența dintre cele două etaje ontologice. Faptul că Segismundo a devenit la final un rege înțelept nu este cu nimic mai presus de posibilitatea de a fi întemnițat și tratat ca o brută. Între ele nu se instalează o devenire liniară, ci o simetrie orbitoare, care atacă identitatea lui Segismundo. Ambele sunt posibilități cu același grad de „realitate”.

Este adevărat că personajul s-a bucurat de privilegiul unei conștiințe lucide de-a lungul testului la care a fost supus de tatăl său, lucru ce nu este valabil și pentru ordinea visului, unde totul se petrece haotic, conform unei logici inaccesibile rațiunii umane. Cu siguranță un asemenea „privilegiu” a contribuit la „realitatea” visului. Însă acest aspect nu ne împiedică să sesizăm că momentul în care visul este ridicat la nivelul realității prin intermediul reversibilității coincide cu însăși emergența dublului. Este dublul care deschide posibilitățile din interiorul

identității personajului. În aceste condiții, când visul se dovedește a fi la fel de „real”, ba chiar mai „real” decât realitatea, căci ne determină să intuim lumile posibile și, prin ele, „scenariile” prefabricate, ar fi potrivit să ne punem întrebarea: viața este vis, sau visul este viața?

BIBLIOGRAFIE:

CALDERÓN, Pedro (1970) [1635]. *Viața e vis*. Traducere de Sorin MĂRCULESCU. București: Editura Univers.

* * *

ASSUNTO, Rosario (1983). *Universul ca spectacol. Artă și filosofie Europei baroce*. Traducere de Florina NICOLAE. București: Editura Meridiane.

BACZYŃSKA, Beata (2016) [2005]. *Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo en el gran teatro de la historia*. Traducción por Justyna C. NOWICKA y Beata BACZYŃSKA. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

CAMPBELL, Ysla (2012). *Ecos erasmistas en La vida es sueño*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

CIORĂNESCU, Alexandru (1980). *Barocul sau descoperirea dramei*. Traducere de Gabriela TUREACU. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

MARINO, Adrian (1971). Barocul. In George CĂLINESCU, Matei CĂLINESCU, Adrian MARINO, Tudor VIANU, *Clasicism, Baroc, Romantism* (pp. 56-96). Cluj: Editura Dacia.

PARKER, Alexander (2016). *Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor (2012). *Paralelismos monstruosos calderonianos. Segismundo, Semíramis, Aquiles; monstruos de La vida es sueño, La hija del aire, El monstruo de los jardines*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

SCHWARTZ, Lía (2003). De la imaginación onírica y „La vida es sueño”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/schwartz.htm [Accesat 02 23, 2024].

YNDURÁIN, Domingo (2012). „La vida es sueño”: doctrina y mito. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno-doctrina-y-mito/html/81f176bc-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_7.html#I_1 [Accesat 03 14, 2024].

ZUGASTI, Miguel (2017). *A vueltas con el género de La vida es sueño: comedia palatina seria*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

El sueño en tres comedias de Shakespeare

Dream in Three Comedies by Shakespeare

ANA MARÍA ALONSO FERNÁNDEZ

IES Pérez de Ayala, Oviedo

anamafe@educastur.org

Palabras clave

sueño; Shakespeare;
comedias; romances
tardíos; teatro.

En este artículo analizaremos la concepción del sueño en tres obras de William Shakespeare: *Sueño de una noche de verano*, *Como gustéis* y *La tempestad*. Estas piezas dramáticas pertenecen a diferentes periodos de su producción y se adscriben al género de la comedia y a las llamadas “last plays” en el caso de *La tempestad*. El sueño es un eje temático fundamental, que se materializa en la oposición entre sueño y realidad, en el mundo de la magia y del amor, en la metaficción, en la presencia de un mundo natural idílico y mágico o bien en la subversión del orden social, que finalmente se restablece al final de estas obras. En definitiva, el sueño se configura como uno de los motivos principales de las tres obras estudiadas, donde el gran maestro de la literatura universal crea historias en las que conviven fantasía y realidad, sueño y vigilia, naturaleza y vida en la corte, libertad y convenciones sociales.

Keywords

dream;
Shakespeare;
comedies; last
plays; theatre.

In this article we will analyse the conception of dream in three of William Shakespeare's plays: *A Midsummer Night's Dream*, *As You Like It* and *The Tempest*. These plays belong to different periods of his production, to the comedy and, respectively, to the so-called ‘last plays’ in *The Tempest*. Dream is a fundamental thematic axis, represented in the opposition between imagination and reality, in the world of magic and love, in metafiction, in the presence of an idyllic and magical natural world or in the subversion of the social order, which is finally re-established at the end of these plays. In short, the dream is one of the main themes of the three works studied, where the great master of world literature creates stories based on the combination of fantasy and reality, dream and wakefulness, nature and court life, freedom and social conventions.

Introducción

William Shakespeare, el “bardo de Avon”, ocupa un lugar privilegiado en la historia de la literatura universal por sus grandes tragedias, dramas históricos y comedias, además de por su lírica. En este artículo nos centraremos en la concepción del sueño en sus comedias *Sueño de una noche de verano*, *Como gustéis* y en su última pieza dramática, *La tempestad*. Las comedias de Shakespeare suelen presentar como rasgos comunes los conflictos familiares (entre hermanos en *La tempestad* y *Como gustéis*, entre parejas en *Sueño de una noche de verano*), las dualidades y confusiones de personajes, la presencia del disfraz como elemento que sirve al propósito de provocar equívocos o bien la importancia del sueño y de la naturaleza como ejes temáticos.

Los sueños en las comedias estudiadas se sitúan en un mundo natural regido por la magia y la ruptura de las convenciones sociales, aunque al final, como es habitual en el género de la comedia, se restablezca el orden y las tensiones desaparecen, culminando a menudo con el matrimonio como sello de la felicidad.

Sueño de una noche de verano (1595) pertenece a su primera etapa, influida por la literatura clásica en varios de sus personajes y por la recreación del mito de Píramo y Tisbe, basado en las *Metamorfosis* de Ovidio. Otra fuente es “El cuento del caballero” de *Los cuentos de Canterbury*, protagonizado por dos caballeros rivales que se disputan el amor de una mujer. Otra de las fuentes son los cuentos populares con elementos procedentes de la superstición y la magia que se transmitían de manera oral. Es una comedia de equívocos centrada en el amor y en el poder de la imaginación y la fantasía.

También los equívocos y las oposiciones en las relaciones amorosas se sitúan en la base de *Como gustéis* (1599), donde los personajes, algunos de ellos disfrazados (Rosalinda y Celia), viven sus enamoramientos sin ningún tipo de trabas en el bosque de Arden. Es una comedia “de fingimientos, disfraces, versos galantes, canciones pastoriles y juegos de promiscuidad” (Molina Foix, 2009: 15).

La tempestad fue la última obra escrita por Shakespeare. Se representó por primera vez en la corte en 1611 y se adscribe a las denominadas “last plays” o “romances tardíos”, que presentan influencias de la novela bizantina en la pérdida de las posesiones, la separación y el reencuentro, las coincidencias o los elementos mágicos (De la Concha Muñoz, 2011: 304). Su tema central se relaciona con las artes mágicas y contiene “mascaradas”, espectáculos de moda en la corte. Asimismo, la localización en una isla alejada del mundo civilizado se relaciona con el afán colonizador de la metrópoli. Como fuentes se han señalado *La Eneida* y los relatos de viajes (312).

A continuación, analizaremos la significación del sueño en estas tres obras dramáticas, que adquiere diferentes matices y se relaciona de manera directa con los ejes temáticos básicos de las piezas del gran dramaturgo inglés.

El sueño frente a la realidad

En *Sueño de una noche de verano* la realidad convive con el sueño, ya desde el trazado de sus personajes y el título de la obra: “the title of the play simply emphasizes the difference between the two worlds of the action, the waking world of Theseus’s court and the fairy world of Oberon” (Fyre, 1986: 43). La acción comienza en un escenario real, la corte de Teseo en Atenas, y se desplaza a un bosque cerca de la ciudad en los actos siguientes hasta culminar de nuevo en Atenas en el último acto. Como señala Bloom (2002: 189), los caracteres abarcan desde los míticos y legendarios (Teseo e Hipólita), el mundo de las hadas y seres feéricos (Titania, Oberón, Puck), los procedentes del folklore, las parejas de amantes (Hermia, Helena, Lisandro, Demetrio) que representan el arquetipo del amor y los “mecánicos”, o los artesanos rústicos ingleses procedentes de la campiña natal de Shakespeare (Rueca, Peter Quince y el resto).

En esta obra Shakespeare crea un mundo donde el sueño y la imaginación se oponen a la realidad, que es una atmósfera “where people mistakenly regard *their* strange experiences as ‘dreams,’ and are thus unaware of the real, unseen forces that shape their lives” (Crosman, 1998: 3). El bosque está habitado por las hadas, tiene sus propias leyes de tiempo y espacio, y está presidido por la luna, que siempre está presente aunque se oculte bajo las nubes: “it’s not hard to accept such a world as an antipodal one, like the world of dream itself, which, although

we make it fit into our waking-time schedules, still keeps to its own quite different rhythms” (Frye, 1986: 44). Sus habitantes son criaturas legendarias, que Teseo define como proyecciones de la imaginación humana, con una existencia puramente subjetiva: “Las trampas de la imaginación son tan fuertes / que si se trata de sentir un gran gozo / inventa al creador de ese gozo / o si en plena noche imagina el miedo / cómo le es de fácil que el matorral se convierta en oso” (Shakespeare, 2024: 273).

Los personajes que sueñan son las dos parejas (Lisandro y Hernia, Demetrio y Helena), Titania y Rueca. Ellos refieren su sueño remarcando lo extraño de sus aventuras amorosas por lo inusual de las parejas de las que se enamoran. Pero el espectador ha sido testigo de estos sueños como verídicos. El sueño de Rueca es diferente al de las parejas de enamorados porque “he has seen Titania and her fairy train, while they have merely felt the effects of Puck’s tricks and potions” (Crosman, 1998: 8).

El sueño y los sucesos imaginarios que suceden son una manera de evadir la realidad: “The magical way in which their lives are fantastically disordered and then re-ordered by magical beings whom they cannot see and do not infer this whole adventure resembles a dream, and exemplifies a surrender to forces greater than themselves to solve problems that seem otherwise insoluble” (9). El sueño además no es solo lo que ocurre en el bosque, sino que es una vida que está bajo el poder de las hadas, la luna y la obra de teatro en sí misma.

En este sentido, si consideramos el sueño como una ilusión, los sueños de la obra se invierten, porque cuando los personajes estaban despiertos en Atenas, estaban “soñando” en el sentido de que estaban engañados, estaban viviendo en un mundo falso y poco auténtico, mientras que cuando se internan en el bosque sus aventuras son reales.

En *Como gustéis* los sueños también desempeñan un papel crucial puesto que reflejan los anhelos y las aspiraciones de los personajes, como en *Sueño de una noche de verano*. A través de estos sueños, Shakespeare explora temas como el amor, la identidad y la esencia de la felicidad. Los sueños permiten a los personajes escapar de la realidad, creando un espacio donde pueden descubrir su auténtico “yo”. Así, las protagonistas femeninas utilizan disfraces para descubrir el verdadero amor, utilizando así el disfraz como una manera de alejarse de la realidad y acceder a la ensoñación.

Este mismo sentido del sueño alejado de una realidad basada en la traición y la deslealtad es el que tienen las ensoñaciones en *La tempestad*, que recuerdan a los nobles, sobre todo a Antonio, la tropelía cometida en el pasado contra Próspero. En el acto III unas extrañas apariciones irrumpen en escena realizando los preparativos para un banquete ante los atónitos ojos de Alonso, Gonzalo y Sebastián. De repente entra Ariel en forma de arpía y hace desaparecer el banquete, mientras los maldice por sus pecados del pasado y les hace creer que las fuerzas sobrenaturales los han llevado a la isla, y que habrán de purgar sus desmanes: “Mi séquito y yo somos ministros del Destino (...) Para guardaros de la ira que caerá sobre vuestras cabezas, no os queda sino el arrepentimiento / y la resolución de una nueva vida” (Shakespeare, 2022: 315). La realidad queda expuesta de manera inapelable en el mundo de sueño de la isla en que naufragan los personajes.

Realidad e ilusión son las dos caras de una misma moneda en *La tempestad*: “the action seems to show us both an illusion of reality and the reality of illusion” (Frye, 1986: 182). En el terreno político Antonio y Sebastián planean matar a Alonso, lo que lleva a Stephano a urdir un plan para asesinar a Próspero. Estos hechos se supone que suceden en el “mundo real”, y sin embargo Próspero revela en varias ocasiones que todo ha sido maquinado por él.

Magia, sueños y amor

El acto segundo de *Sueño de una noche de verano* sitúa al lector en el bosque, espacio mágico de las hadas donde van a ocurrir sucesos fantásticos asociados al sueño. Puck se define como “feliz vagabundo de la noche”. Es a él a quien recurre Oberón para que le lleve la flor mágica que provoca el sueño: “Tráeme esa flor, cuya planta ya te mostré en una ocasión. / Su jugo, puesto sobre los párpados de los que duermen, / hace que hombres o mujeres ardan locamente enamorados / por la primera criatura que vean al despertar” (Shakespeare, 2024: 139).

Puck se equivoca y hace que Lisandro persiga a Helena. Luego rectifica y la situación se vuelve aún más absurda, puesto que Demetrio se despierta y al hacerlo se enamora de quien ve, Helena, quien se cree burlada y huye de ambos enamorados, mientras que Hernia permanece asombrada porque no ha sido sometida al hechizo. Después Puck adormece a los cuatro enamorados y bajo las órdenes de Oberón dirige los afectos de Lisandro hacia Hernia mediante un nuevo sueño: “Estruja esta hierba en los ojos de Lisandro: / Su néctar tiene la propiedad y virtud / de aclarar —vigoroso— la maraña del error / haciendo que las órbitas de sus ojos recuperen la normalidad. / Cuando despierten, toda esta algazara / les parecerá un sueño, una vana visión” (229). El tema de los encantamientos mágicos por medio de plantas realizados en las noches de luna llena para atraer al ser amado tiene su origen en el *Idilio II* de Teócrito, titulado “La hechicera” (Pons Tovar, 2017: 57).

La tempestad presenta la “yuxtaposición de un mago vengativo que cambia hasta el espíritu de perdón, y de un espíritu de fuego y aire, y un semihumano de tierra y agua” (Bloom, 2002: 770). En esta obra Próspero es el mago que cede el ducado a su hermano para dedicarse a sus estudios de magia, lo que provocará la traición de Antonio y su llegada a la isla con su hija Miranda. Allí ha vencido a la magia negra de la bruja Sycorax (de cuya unión con el diablo nacerá el salvaje Calibán). En el acto I, tras contarle a Miranda lo sucedido en el pasado y el motivo de que hayan vivido en la isla, Próspero hace dormir a Miranda para continuar sus planes: “No hagas más preguntas. Deja / que el sueño te venza, el sueño reparador... / abandónate a él... no puedes evitarlo” (Shakespeare, 2022: 125).

Próspero recurre a Ariel, espíritu alado, que interviene a lo largo de la obra y utiliza la magia para dormir a los personajes cuando intentan matar a Alonso y Próspero, para interrumpir el banquete, interpretar melodías y voces de varios personajes y convertirse en otros seres poniendo en práctica las artes mágicas de su amo: “Truenos y relámpagos. Entra Ariel en forma de arpía, bate sus alas sobre la mesa y, con hábil truco, desaparece el banquete” (311). Los afectados por el “sueño” inducido por Ariel son conscientes del extraño estado en que se encuentran, como si soñaran despiertos. Así Sebastián afirma: “Os oigo, y sueñan / vuestras palabras como si estuvierais dormido, / como si hablarais desde el sueño / ¿Qué decís? / ¡Extraño reposo es este! Dormir con los ojos / totalmente abiertos, en pie, hablando, moviéndonos, / y aun así, ¡profundamente dormidos!” (211).

Próspero interrumpe la “mascarada” al darse cuenta de que planean asesinarle. Al final sitúa a los personajes en torno a un “círculo mágico”, decide perdonarlos y abandonar su magia, revelando su personalidad. El sueño de la magia se ha desvanecido. Ariel es quien ejecuta “los sortilegios de Próspero, todos van actuando conforme al guión que ha concebido el mago para conseguir sus fines” (De la Concha Muñoz; Cerezo Moreno, 2011: 306). Ariel no tiene nada de humano, posee la capacidad de alterar su posición en el espacio y de manipular la naturaleza, se relaciona con el mundo de la magia, al igual que Puck en *Sueño de una noche de verano*.

En *Como gustéis* Oliverio se convierte en un hombre nuevo tras despertar del sueño y ser salvado de la muerte por su hermano Orlando, que lejos de vengarse de él por la traición fratricida aleja los peligros que le acechaban mientras dormía: una serpiente y una leona: “la ternura, más fuerte que la venganza, y la naturaleza, más fuerte que la oportunidad que se le ofrecía de tomar el desquite, le hicieron entablar una batalla con la leona, que cayó rápidamente bajo sus pies, y el estrépito de este combate me despertó de mi miserable sueño” (Shakespeare, 2009: 423). El arrepentido Oliverio muestra una gran gratitud, ha despertado a una nueva vida gracias al sueño, a una vida de amor fraternal.

Metateatro y sueño

Las tres obras estudiadas destacan por su carácter metateatral. En *Como gustéis*, el duque, desterrado en el bosque, reflexiona sobre su condición ante la desgracia de Orlando, que llega a este lugar. El duque afirma que ellos no son los únicos desdichados: “Este vasto y universal teatro presenta más espectáculo de duelo que la escena donde somos actores” (78). La respuesta del filósofo y pesimista Jacques insiste en la vida como teatro, como un sueño, una ficción: “El mundo entero es un teatro y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes” (78). En esta obra “la actuación se convierte en la sustancia dramática en sí, en exploración del medio teatral y de las posibilidades que ofrece (De la Concha Muñoz *apud* Portillo García y Caramés Lage, 1987: 120).

De la misma forma, en *Sueño de una noche de verano* “Puck, en el epílogo, parece tan sólo estar de acuerdo con Teseo cuando canta que «nosotros las sombras» no somos «sino un sueño», puesto que el sueño es esta obra misma” (Bloom, 2002: 214). En efecto, en ese discurso final dirigido al auditorio Puck parece explicar el significado del título de la obra: “what we have just witnessed was merely a dream, and thus there is no offense in it, no offense in the world” (Crosman, 1998: 1). Estas son las palabras de Puck, que revelan el carácter metateatral y el título de esta obra: “Si nosotros, sombras, os ofendimos / nos perdonaréis cuando me hayáis oído: / Pensad sólo que os habéis dormido; / Que todo, como una visión, ha sido. / Y que esta débil historia, perezosa / solo fue la representación de un sueño” (Shakespeare, 2024: 317).

En esta obra se representa la pieza teatral “La pesada y breve obra del joven Príamo y su amada Tisbe, comedia muy trágica”, procedente de un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio. El teatro dentro del teatro “enables the playwright to model the ambiguities not merely of the rest of his play, but also of the world outside the theater’s walls – the *real* world, as we complacently call it” (Crosman, 1998: 5). Así como los personajes de la obra asisten a la representación de la fábula de Píramo y Tisbe, nosotros como lectores o espectadores vemos también en escena esta obra, y quizá seamos “characters in a play that we do not recognize as such, and so cannot comprehend, much less control” (9).

La ambigüedad y la confusión que hace dudar al espectador de su propia realidad también están presentes en el final de *Como gustéis*, donde Rosalinda, “la maestra de ceremonias y factótum del brillante ejercicio de seducción del espectador, refuerza la parodia recordando al público, con un guiño, que ella misma no es ni quien ni lo que parece” (De la Concha Muñoz; Cerezo Moreno, 2011: 254). Estas son las palabras con las que Rosalinda, como Puck en *Sueño de una noche de verano*, se dirige al público pidiendo el aplauso del auditorio, cerrando la obra y mostrando la condición teatral de la propia vida, llena de confusiones y equívocos: “¿En qué situación me veo yo, que no soy un buen epílogo ni puedo insinuarme con vosotros en favor

de una buena comedia (...) Si fuera mujer besaría a todos aquellos de vosotros que tuvieran barbas que me gustaran” (Shakespeare, 2009: 171).

En *La tempestad* Próspero es el creador de la propia obra, es un mago que mueve a los personajes a su antojo según el papel que ha ideado para ellos, provoca efectos fantásticos y conjura mascaradas: “su profesión ha sido la de incitador de sueños, ensanchando el escenario de la vida e invitando a la audiencia a hacerlos suyos” (De la Concha Muñoz; Cerezo Moreno, 2011: 304). El baile de máscaras que se representa en *La tempestad* ideado por Próspero tiene como tema central la fertilidad y el matrimonio, sus personajes son mitológicos y se dirige a Ferdinand y Miranda. Las canciones de Juno y Ceres así lo demuestran: “¡Riqueza y honor en esta boda! / ¡Y a su descendencia toda! / Sean felices cada hora / pues Juno, así lo bendice ahora” (Shakespeare, 2022: 345).

Toda la obra conduce al momento en que Próspero reúne a sus enemigos perdonados alrededor de él, corre la cortina desde el escenario interno y descubre a Ferdinand y Miranda jugando al ajedrez (Kermode, 1987: 24). Gracias a la magia Próspero “está en condiciones no sólo de contar, sino de representar como dramaturgo —de llevar a escena con la dirección de Ariel— su fábula: un espectáculo de tres horas, desde la tempestad que ha provocado hasta la reconciliación final” (Conejero, 2022: 19). El arte de Próspero es entonces una reflexión metateatral donde el mago va mostrando su artificio, es decir, el argumento de la propia obra, a lo largo de la misma. En el acto IV le dice a Ariel: “Tú y tus súbditos habéis seguido / fielmente mis últimas indicaciones, mas aún debo usarte / en otra artimaña (...) debo exhibir ante los ojos de estos jóvenes alguno de los caprichos / de mi arte” (Shakespeare, 2022: 329).

Las palabras de Próspero tras la mascarada subrayan la idea de la vida como sueño, como un teatro donde el hombre es un personaje de la gran obra que es la existencia: “la efímera obra de esta visión (...) se disolverá; / y tal como ocurre en esta vana ficción / desaparecerán sin dejar humo ni estela. Estamos hechos / de la misma materia que los sueños, y nuestra pequeña / vida cierra su círculo con un sueño” (355).

El epílogo de Próspero, como ya hemos señalado en el de Rosalinda en *Como gustéis* y el de Puck en *Sueño de una noche de verano*, se dirige al espectador para conseguir su aprobación. En las tres obras este epílogo es recitado por un personaje de la obra y se destaca de la misma manera su condición de actor, para mostrar el carácter metateatral de estas piezas dramáticas. Las palabras de Próspero solicitando el perdón de los espectadores aluden a la liberación que solicita por parte del auditorio de sus artes de mago. El demiurgo, que quizá sea el propio Shakespeare, se retira del escenario: “Ya no tengo espíritus que me obedezcan ni artes para encantar” (425).

La naturaleza, escenario del sueño

En *Como gustéis* la noble Rosalinda no puede contraer matrimonio con el pobre Orlando, “pero el bosque de Arden disuelve las jerarquías, al menos durante un tiempo bendito” (Bloom, 2002: 250). Ella va al bosque para que Orlando madure como persona y como amante. En ese lugar se encuentra exiliado el duque junto con sus hombres de confianza. Es un mundo idealizado opuesto a la corte donde no existen las injusticias y que sirve de refugio a todos los “proscritos” (Rosalinda, Celia, Orlando). En esta obra la naturaleza armoniza los conflictos, de los árboles cuelgan poemas de amor, y es el telón de fondo de desposorios y celebraciones.

El bosque de Arden es un mundo bucólico, alejado de la corte, incluso los malvados se arrepienten al entrar allí, es el refugio de los desterrados, allí no existen las diferencias de clases sociales: “la vida en Arden transcurre más próxima al ensueño que a la pena (...) Las horas no

parecen pesar sobre nadie, todos se mueven libres y desocupados” (Molina Foix, 2009: 9). En el acto II de esta obra el duque desterrado describe el bosque de la siguiente manera: “Estos bosques, ¿no se hallan más libres de peligros que la envidiosa corte? Aquí no sufrimos otra pena que la del pecado de Adán: la diferencia de las estaciones” (Shakespeare, 2009: 53). El bosque es entonces el escenario del ensueño, donde toda felicidad es posible y donde se reconcilian los hermanos, un lugar que borra las diferencias sociales e iguala a todos, y finalmente el testigo de la unión entre la corte y el lado más natural y puro del hombre.

La tempestad comienza con una tormenta que no es real, sino “ideada” por Próspero. Partiendo de esta premisa, “¿qué puede aceptarse en la obra cuando aparece?” (Bloom, 2002: 780). Próspero controla la naturaleza de la isla y el espectador no está seguro de lo que ve. Esta tempestad provoca el naufragio del barco en el que viaja Alonso, rey de Nápoles, de vuelta a Italia tras asistir a la boda de su hija. Le acompañan varios nobles, entre ellos Antonio, que hace años arrebató el ducado a su hermano y lo abandonó en el mar.

Este escenario donde Próspero desarrolla sus artes es fundamental para la resolución de las tensiones y para solventar los dramas familiares. Miranda y Próspero han pasado varios años aislados en la isla, lugar remoto asociado a la magia y a la colonización de tierras vírgenes. Para Gonzalo la isla es una especie de “Arcadia feliz” donde le gustaría implantar una sociedad idílica no regida por el poder ni las luchas fratricidas, un mundo de ensueño: “Todas las cosas de la Naturaleza surgirían / sin sudor y sin esfuerzo. Ni la traición, felonía / espada, pica, cuchillo, ni el arcabuz, / o máquina alguna serían necesarias, pues / la Naturaleza daría todo tipo de cosecha / en abundancia para nutrir a mi inocente pueblo” (Shakespeare, 2022: 201). Al final de *La tempestad* Próspero renuncia a su magia y a morar en la isla en la que ha vivido aislado durante años, a un mundo de sueño alejado de la realidad y de la corte. Por ello apela al público para que sea liberado de su cautiverio: “no queráis abandonarme / en esta isla desolada, cautivo de vuestro hechizo” (423).

En *Sueño de una noche de verano* el paisaje idealizado se convierte en ocasiones en un lugar agreste cuando el amor no es correspondido. Además, el bosque es un recinto donde los personajes se expresan y se enamoran con total libertad, sin importarles su identidad sexual: “el bosque va a ser el recinto donde se les permita esa expansión, lugar para la celebración lírica de un pasado lleno de nostalgia y ambigüedad” (Conejero, 2024: 18). En varios pasajes de la obra la naturaleza se convierte en un escenario mágico y cómplice del sueño y las transformaciones a las que son sometidos los personajes: “Llena al instante el cielo estrellado / con una niebla tan negra como Aqueronte. /Y haz que estos amantes obstinados se pierdan / de modo que uno no encuentre el camino del otro” (Shakespeare, 2024: 229).

El sueño como subversión del orden social

Las comedias de Shakespeare plantean conflictos familiares en los que los protagonistas son expulsados de la corte y condenados a exiliarse de ella (Rosalinda y Orlando en *Como gustéis*, Próspero en *La tempestad*, la pareja de enamorados en *Sueño de una noche de verano*), refugiándose en un entorno ajeno a la corte y la civilización (el bosque de Arden, la isla, el bosque de las hadas), donde dan rienda suelta a sus deseos y viven en una Arcadia feliz dominada por la libertad y la ausencia de jerarquías. A diferencia de la tragedia, en la comedia al final el orden se restablece, y las obras culminan con la preservación de dicho orden mediante el matrimonio. En efecto, “la estructura básica de las comedias se organiza en torno a la perturbación de un orden social estable que se considera el natural. La peripecia gira en torno a esta alteración y en

el desenlace se produce el retorno al orden inicialmente trastornado” (De la Concha Muñoz; Cerezo Moreno, 2011: 249).

Como gustéis concluye con la conversión del duque Federico, usurpador del trono, que finalmente cede la corona al hermano desterrado en el bosque de Arden y devuelve sus tierras a los exiliados. Asimismo, el personaje de Himeneo une en matrimonio a varias parejas al final: la de Orlando y Rosalinda, Oliverio y Celia y Touchstone y Audrey. El orden se ha reestablecido y los equívocos se disuelven: “¡Silencio, eh! Prohíbo la confusión. / Soy yo quien debe hacer la conclusión / de estos muy singulares acontecimientos. / Aquí están ocho personas que deben darse las manos, / para unirse con los lazos de Himeneo” (Shakespeare, 2009: 167).

Gonzalo en *La tempestad* describe cómo sería la isla en su república ideal, alejada de normas y convenciones sociales: “Todo en mi República se haría al revés / ningún tipo de comercio se consentiría / ni habría nombramientos de magistrados. / Nadie sabría de letras. No habría ricos ni pobres, / ni otras servidumbres” (Shakespeare, 2022: 201). No obstante, el final de la obra subraya la vuelta al orden personal y social para Próspero: “Por la mañana / os conduciré a vuestro navío. Y de allí, a Nápoles, / donde espero ver la celebración de las nupcias / de nuestros enamorados con toda su solemnidad. / Después me retiraré a Milán” (421).

En *Sueño de una noche de verano* la pócima mágica procedente de la flor despierta sentimientos amorosos en las parejas en una dirección equivocada, al errar en los destinatarios de los afectos o bien al convertir a Rueca en un asno del que Titania se enamora perdidamente. Así, Oberón vierte la flor sobre los párpados de Titania mientras le dice: “Que aquello que veas cuando despiertes / como a tu gran amor quieras y aceptes. / Le amarás y por él languidecerás. / Y sea fiera, gato, oso, / leopardo o jabalí de cerda erizada / cuando asome ante tu mirada / dirás: ‘te adoro’ (Shakespeare, 2024: 155). En este sentido el bosque de la obra se convierte en un lugar alejado de la realidad, libre de ataduras y símbolo de la libertad sexual: “Las parejas de amantes ni siquiera se reconocen. El cuerpo, con frecuencia, no es sino disfraz del alma en un mundo de total pérdida de identidad sexual” (Conejero, 2024: 16). Los pasajes donde Titania declara su ferviente amor hacia Rueca son el reflejo de ese mundo donde el sueño y el amor sin trabas se materializan: “Duerme, que yo te meceré en mis brazos, (...) Cuánto te amo, cuán ávida estoy de ti” (Shakespeare, 2024: 247).

Como hemos señalado en las obras anteriores, en *Sueño de una noche de verano* tras las múltiples equivocaciones y errores en las parejas de enamorados, Teseo e Hipólita celebran las bodas de los amantes, atribuyendo a la imaginación y la fantasía lo vivido en el bosque: “Más extraño que verdadero. Nunca he dado crédito / a estas antiguas fábulas o juegos de hadas. / Los amantes y los locos tienen las mentes exaltadas / El lunático, el amante y el poeta / están hechos de pura imaginación” (Shakespeare, 2024: 271). Teseo bendice a las parejas de enamorados y la unión matrimonial es celebrada de manera gozosa.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos analizado la importancia del sueño en tres obras de Shakespeare adscritas al género de la comedia. En ellas los sueños adquieren múltiples significados, a menudo organizados en dicotomías: el sueño frente a la realidad, lo imaginario y la libertad por oposición a las convenciones, la naturaleza como escenario de la ensoñación frente a la corte, el teatro como sueño ante la vida, la magia y la fantasía opuestas a lo tangible.

Esta concepción del sueño refleja no solo los temas principales de las obras estudiadas, sino la concepción dramática del autor: “Es difícil describir los modos de representación de

Shakespeare sin recurrir a los oxímoros, pues la mayoría de esos modos se fundan en aparentes contradicciones” (Bloom, 2002: 35).

Todo es posible en el mundo de la imaginación y de los sueños inventados por el bardo de Avon, en consonancia con lo que Coleridge define como “the willing suspension of disbelief” (*apud* De la Concha Muñoz; Cerezo Moreno, 2011: 252).

BIBLIOGRAFIA:

BLOOM, Harold (2002). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Traducción de Tomás SEGOVIA. Barcelona: Círculo de Lectores.

CONEJERO, Manuel Ángel (Ed.) (2022). *La tempestad*. Madrid: Cátedra.

CONEJERO, Manuel Ángel (Ed.) (2024). *Sueño de una noche de verano*. Madrid: Cátedra.

CROSMAN, Robert (1998). What is the dream in A Midsummer Night’s dream? *Connotations*, 7 (I), 1-17.

DE LA CONCHA MUÑOZ, Ángeles (1987). “All the World is a Stage”: actuación y representación en *As You Like It*. En Rafael PORTILLO GARCÍA y José Luis CARAMÉS LAGE (Eds.), *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época* (pp. 119-134). Madrid: Cátedra.

DE LA CONCHA MUÑOZ, Ángeles; CEREZO MORENO, Marta (2011). *Ejes de la literatura inglesa medieval y renacentista*. Madrid: UNED.

FRYE, Northrop (1986). *On Shakespeare*. New York: Yale University Press.

KERMODE, Frank (Ed.) (1987). *The tempest*. Open University.

MOLINA FOIX, Vicente (Ed.) (2009). *Como gustéis*. Madrid: Alianza Editorial.

PONS TOVAR, Monserrat (2017). Originalidad shakesperiana y herencia clásica en *El sueño de una noche de verano*. *Tejuelo*, 26, 41-62.

SHAKESPEARE, William (2009). *A vuestro gusto*. Traducción de Luis ASTRANA MARÍN. Madrid: Alianza Editorial.

SHAKESPEARE, William (2022). *La tempestad*. Traducción de Manuel Ángel CONEJERO. Madrid: Cátedra.

SHAKESPEARE, William (2024). *Sueño de una noche de verano*. Traducción de Manuel Ángel CONEJERO. Madrid: Cátedra.

Rêver de la famille et de l'amitié : une autothérapie poétique à l'époque des Tang (618-907)

Dreaming of Family and Friendship: A Poetic Self-Therapy in the Tang Period (618-907)

YINAN ZHOU

Docteur en Langues et Littératures d'Asie (chinois)

Membre associé du laboratoire IrAsia (UMR7306)

Université d'Aix-Marseille

zhouhao525@hotmail.com

Mots-clés

littérature chinoise classique ; poésie des Tang ; système d'examen impérial ; lettrés étudiants ; rêves poétisés ; interprétation du rêve.

Keywords

classical Chinese literature; Tang poetry; imperial examination system; literate students; poetic dreams; interpretation of dreams.

Les rêves poétisés, qui visent à pratiquer la divination, peuvent remonter à l'origine de la poésie chinoise classique. Au fil du temps, certains rêves poétisés par les mandarins prennent aussi pour fonction de faire passer, de manière allusive, des messages politiques. Pourtant ceux qui sont composés sous la dynastie des Tang semblent s'ouvrir vers de perspectives inédites avec les contraintes violentes du système d'examen impérial établi. Si, la plupart du temps, les rêves poétisés des époques précédentes nous transmettent un monde fictif et irréel, souvent avec l'intervention des Saints taoïstes, les rêves des poètes des Tang impliquent de plus en plus d'êtres humains, notamment des membres de famille et des amis. Cette évolution du phénomène onirique littéraire nous questionne. À l'aide des éléments théoriques de la psychologie, dont l'interprétation du rêve (Sigmund Freud) en particulier, nous essayerons de scruter les rapports cachés dans les images oniriques fournies par des poètes candidats étudiants inscrits dans l'examen impérial de leur temps.

Poetic dreams, which aim to practice divination, can be traced back to the origins of classical Chinese poetry. Over time, certain dreams captured in poetry by the Mandarins also began to have the function of allusively advancing political messages. However, those composed during the Tang dynasty seem to open up new perspectives under the harsh constraints of the established imperial examination system. While most of the poetic dreams of earlier periods conveyed a fictitious, unreal world, often with the intervention of the Taoist saints, the dreams of the Tang poets featured more and more human beings, notably family members and friends. This evolution of literary dreams raises a number of questions. With the help of theoretical elements of psychology, including the dream interpretation (Sigmund Freud) in particular, we attempt to scrutinize the relationships hidden in the dream images provided by poet student candidates enrolled in the imperial examination of their time.

Si les « critiques chinois et occidentaux s'accordent à reconnaître que la dynastie Tang représente l'âge d'or de la poésie chinoise » (Mathieu, 2015 : 313), non seulement parce que l'art poétique est censé atteindre alors ses formes parfaites grâce au parallélisme, à la rime et à la musicalité, mais aussi parce que la composition des poèmes s'inscrit désormais dans l'examen impérial et y joue un rôle important : « à partir du début du VIII^e siècle, la poésie fut officiellement inscrite comme discipline à cet examen ; elle en deviendra rapidement l'épreuve reine » (314). En effet, au début de la dynastie Tang, un système de recrutement des fonctionnaires par un examen ouvert à tous se mit en place, et il rompa avec celui des dynasties précédentes qui privilégiaient les candidats issus de la haute société au cours de la sélection (Wu, 1992 : 4-11). L'élargissement du statut des candidats, dont l'origine sociale et la vision du monde sont aussi variées, conduit à l'enrichissement des thèmes poétiques dont celui du phénomène onirique (Yang, 2015 : 158-170). Mise à part la rencontre des Saints taoïstes dans le rêve (poèmes youxian) (Cheng, 2019 : 44-49), certains rêves laissent entendre de près ou de loin que le système d'examen impérial attire de plus en plus l'attention des poètes sans empêcher pour autant la création littéraire via d'autres genres, en particulier celui du récit (Durand-Dastès ; Lanselle, 2018 : 5-8).

« Assez souvent, ces poèmes étaient datés ; ils permettaient de reconstituer partiellement la biographie du poète, dont ils étaient un peu le journal ou le carnet de notes » (Pimpaneau, 2016 : 249). Ce constat sur la poésie chinoise classique réduit, en quelque sorte, l'écart entre un rêve poétisé fictif et un rêve réel. En parlant de la psychanalyse, Freud avance que « De l'exploration des rêves on fut conduit à l'analyse des créations poétiques d'abord, des poètes et des artistes ensuite [...] » (Freud, 1971 : 111). Sur le même sujet, Bellemain-Noël semble émettre un avis similaire : « La littérature et la psychanalyse lisent l'homme dans son vécu quotidien aussi bien que dans son destin historique » (2012 : 6). Ainsi, en se basant sur des images poétiques et à l'aide d'éléments théoriques touchant au domaine de la psychologie comme l'interprétation du rêve par exemple, cet article tentera de s'interroger sur un point particulier : comment les rêves poétisés et le système d'examen impérial s'accordent-ils sous le pinceau des poètes de la dynastie Tang ? C'est un aspect presque entièrement négligé dans l'étude de la poésie chinoise jusqu'à ce jour.

1. Rêver des membres de famille

Chronologiquement, le premier rêve poétisé susceptible de se lier au système d'examen impérial vient de Meng Jiao (751-814). Il s'agit d'un sizain pentasyllabique intitulé « Voyager à Chang'an » (1995 : 152-153) :

聽樂別離中，J'écoute un air musical, en pleine séparation,
 聲聲入幽腸。Chaque son entre dans mes tripes profondément.
 曉淚滴楚瑟，Les larmes du matin tombent sur la cithare Chu,
 夜魄繞吳鄉。Mon âme nocturne erre autour d'un village Wu.
 幾回羈旅情，Plusieurs voyages conduisent à ces émotions,
 夢覺殘燭光。Réveillé, j'aperçois la dernière lueur de la bougie.

Selon la méthode d'interprétation du rêve proposée par Freud, les titres de la plupart des poèmes peuvent désormais servir d'« éléments d'information préalables » (Freud, 2010 : 110) pour entamer l'analyse. Concernant le « voyage à Chang'an (Xi'an d'aujourd'hui, la capitale-ouest des Tang) » révélé par le titre, les spécialistes pensent qu'il s'agit d'un voyage d'études

durant lequel Meng Jiao se rendit à la capitale pour participer à l'examen impérial de l'année 792-793 (1995 : 151).

Le ton mélancolique semble être fixé par la « séparation » figurant dans le premier vers. Si le poète souligne « chaque son », c'est parce que l'oreille doit avoir ses sensations intérieures : « Nous continuons d'ailleurs, une fois endormis, à entendre certains bruits du dehors » (Bergson, 2013 : 4). Placées en tête du vers trois, les « larmes du matin » trouvent une résonnance à l'effet de l'air musical joué avec la cithare fabriquée dans le royaume Chu, qui symbolise historiquement le Sud de la Chine. En arrière de ces « larmes » apparaît une profonde solitude, une souffrance liée à un isolement affectif et une grande difficulté à s'intégrer dans le cadre minimaliste du voyage. Dans le vers quatre, « Mon âme nocturne » suggère le rêve du poète dormeur, car « Le rêve des hommes selon l'oracle est le voyage de l'âme » (Wang, 1994 : 918). Le « village Wu » évoqué dans le même vers renvoie immédiatement à sa ville natale, Huzhou du Zhejiang, ainsi se dégage une profonde nostalgie. Ce genre de rêve consistant à « errer autour de sa ville natale » est décrit par Freud comme « rêve de confort » (1925 : 34), car celui-ci nous permet de reconnaître rapidement la réalisation d'un désir du dormeur. Mentionnés en tête du vers cinq, « Plusieurs voyages » font allusion au nombre de fois où le poète participait à l'examen impérial à Chang'an. Si le poète attend le dernier vers pour signaler son rêve, il est possible que les cinq premiers vers fonctionnent comme des images oniriques. Elles font défiler des visions d'affliction et de nostalgie. La « dernière lueur de la bougie » illustre ici le réveil du poète et son pessimisme face à l'objectif du voyage, une révélation qui résonne avec le ton mélancolique du début du poème.

Si nous connaissons un autre sizain composé par le même poète et dédié à sa mère, dont les deux premiers vers sont – « Voici, filés par les mains d'une mère aimante, les vêtements pour le fils vagabond » (Meng, 1995 : 14-15 ; Demiéville, 1978 : 281) –, il y a de fortes chances que ce « fils vagabond » voyage à Chang'an. En effet, les parents « poétisés » peuvent remonter au premier recueil de poèmes censé être compilé par Confucius (551-479 av. J.-C.) : « De servir le roi je ne cesse, n'ai loisir de soigner mon père. [...], n'ai loisir de soigner ma mère » (Cheng, 1999 : 443 ; Mathieu, 2015 : 33). Et cette relation fils-mère, qui vient donner une nouvelle consistance à ce rêve, se lit sans doute encore mieux dans la notion de la piété filiale confucéenne : « Du vivant de ses parents, on ne voyage pas au loin. Si l'on doit voyager, on s'assure de leur faire connaître sa destination » (He et Xing, 2000 : 57. Le Blanc, 2009 : 64). En considérant la distance entre Huzhou et Chang'an, si le poète ne parvenait pas à réussir son examen et qu'il veuille le repasser l'année suivante, il valait mieux séjourner à Chang'an au moins avant le printemps suivant, saison pour clore la session d'examen qui débute en novembre (Ouyang ; Song, 1975 : 1174). Le système d'examen impérial contraignait ainsi une grande partie des étudiants provinciaux à retrouver les leurs pendant la période d'épreuves. Si, « au terme du travail d'interprétation il apparaît bien que le rêve peut être identifié à une satisfaction de désir » (Freud, 2010 : 126), ce rêve poétisé par Meng Jiao lui permet de revoir les siens, dont sa mère en particulier, et de pratiquer la nécessaire piété filiale. En effet, après avoir appris son second échec dans l'examen, la famille semblait être le premier recours dans son rêve : « Durant une nuit, je me suis levé neuf fois pour me lamenter, le rêve était si court que je n'ai pas pu gagner chez moi » (Meng, 1995 : 143).

Dans la même lignée nostalgique, Li He (790-816) livre aussi son rêve par le biais d'un huitain pentasyllabique directement intitulé « Composer le rêve du retour » (1978 : 322), d'où se dégage une forte pensée vis-à-vis de sa famille :

長安風雨夜，À Chang'an, par une nuit d'orage,
 書客夢昌谷。L'invité livresque revoit Changgu dans son rêve.
 怡怡中堂笑，Heureux, je me vois sourire dans le salon principal,
 小弟裁澗菰。Mon petit frère cueille des feuilles de la vallée.
 家門厚重意，La porte du foyer représente un grand espoir,
 望我飽肌腹。Qui souhaite que je puisse manger à ma faim.
 勞勞一寸心，Tellement affligé, je n'ai qu'un pouce de cœur,
 燈花照魚目。La flamme de bougie illumine les yeux de poissons.

En guise d'« éléments d'information préalables » freudiens, le titre éclaire un rêve qui s'amorce sur un « retour ». De prime abord, le toponyme Chang'an, identifié en tête du premier vers, expose le lieu où se trouvait le poète au moment du fait. Cette révélation renforce l'hypothèse que, suite à sa réussite dans l'examen provincial, Li He, à l'instar de Meng Jiao, participe à l'examen dans la capitale. Cette idée est aussi réaffirmée par « L'invité livresque » qui figure dans le vers deux et rappelle le statut social du poète : lettré étudiant. Une nuit pleine d'orage, qui assure les circonstances élaborées, amenait le rêve sur Changgu (le district Yiyang d'aujourd'hui, administré à Luoyang du Henan), sa ville natale située à environ 360 kilomètres de Chang'an. Le « salon principal », endroit où les parents reçoivent les invités, se présente par allusion à sa mère puisque son père, Li Jinsu, était décédé vers 807, quand Li He avait dix-sept ans (Zhu, 1935 : 897). Si le poète se voit « sourire » dans son rêve, c'est probablement parce que « Le moi qui rêve est un moi distrait, qui se détend » (Bergson, 2013 : 24). À cela s'ajoute l'image de son petit frère qui s'invite dans son rêve. Selon la théorie psychanalytique qui alimente ces idées : « il se rencontre fréquemment des souvenirs de choses vécues impressionnantes, dont l'origine remonte à la petite enfance » (Freud, 1925 : 61). Dans cette perspective, au-delà de sa mère et son frère, la forme concrète du « salon principal » et de la « porte du foyer » figurant dans le vers cinq fournit au rêve une influence active, tout en servant de noyau de cristallisation autour duquel se range et se groupe le reste matériel, tel est le sens du retour chez ses parents. « Manger à sa faim », vœu formulé par « les portes du foyer », qui sont prises ici dans leur acception de piliers de toute la famille par personnification, suggère l'effet d'une réussite à son examen. Dans le dernier vers, plaçant les « yeux de poissons » face à la « flamme de bougie », le poète voulait souligner ses yeux larmoyants après son réveil, ainsi que ses efforts éternels en vue de cette réussite longtemps désirée (Li, 1978 : 322).

Pour les lettrés étudiants des Tang, réussir l'examen impérial était en effet une mission difficile à accomplir. Non seulement ils devaient commencer leurs études dès leur plus jeune âge, mais s'ils souhaitaient réussir à se faire qualifier en tant que *jīnshì* (« lettré accompli », admis dans l'examen impérial à l'échelle nationale), se séparer des leurs et se rendre à Chang'an était inéluctable pour les candidats provinciaux qui n'habitaient pas à proximité de la capitale. À une époque où les transports étaient peu pratiques et le système d'informations peu développé, les étudiants devaient investir beaucoup de temps et d'argent. Évidemment, cela se compliquait davantage pour les étudiants issus d'une famille défavorisée. Un simple aller à Chang'an pouvait facilement coûter une petite année aux étudiants venant du Sud sans même compter les risques pour leur vie. Quant à ceux qui, ayant échoué à l'examen, espéraient néanmoins tenter une nouvelle chance l'année suivante, séjourner à Chang'an, pour économiser du temps en route, leur imposait alors une considérable augmentation des frais de vie (Liu, 2010 : 108-140).

Mis à part le temps et l'argent investis, l'attente et l'espoir des familles pouvaient également provoquer une forte pression supplémentaire chez les candidats. L'idée est exposée au vers

quatre. Il n'est pas rare de voir un jeune étudiant porter l'espoir de toute sa famille et, parfois, de tout le clan de son nom de famille, une réussite dans l'examen impérial était portée à la gloire des ancêtres. Dans le rêve, le poète a les « yeux de poissons », non seulement parce que les membres de sa famille lui manquent, mais parce qu'il craint davantage de les décevoir avec un insuccès. Concernant la relation entre frères, le néo-confucianiste Zhu Xi (1130-1200) l'explique par le respect envers frères aînés (1986 : 458-479) : « À domicile, le disciple est filial, en public, fraternel » (He et Xing, 2000 : 8. Le Blanc et Mathieu, 2009 : 36). Dans cette optique, « l'ordre de séniorité » impose au poète de prendre en charge son petit frère lors du décès précoce de leur père. Si Li He choisit de se séparer temporairement de sa mère et de son petit frère, c'est parce que ceux-ci devaient soutenir coûte que coûte le projet d'études du poète, en considérant sa future réussite comme une autre manière de pratiquer sa piété filiale (Liu, 2010 : 191-203).

Outre sa mère et son petit frère, Li He semble aussi affirmer, pour la même raison mais de façon plus implicite, un éloignement de sa femme fraîchement épousée dans un huitain pentasyllabique composé sous une série de douzaines intitulées « Les poèmes à chanter au sujet de douze mois composés dans l'examen impérial au Henan » (1978 : 65-66) :

孀妾怨長夜, La veuve se plaint de la longueur de la nuit,
 獨客夢歸家。 Dans son rêve, le voyageur seul rentre chez lui.
 傍簷蟲緝絲, À l'auvent, les vers secrètent de la soie,
 向壁燈垂花。 Vers le mur penchent les flammes de bougie.

Comme « éléments d'information préalables » freudiens, le titre du poème rapporte de façon manifeste les circonstances qui mettent en branle le rêve du poète. En tête du premier vers, la « veuve », sous l'apparence d'une plainte, se résout à être annotée par une « serviteuse impériale » (Li, 1978 : 65-66), pourtant il ne nous semble pas impossible qu'elle soit, par analogie, la jeune épouse du poète, quand nous fixons notre attention sur le « voyageur seul » figurant dans le vers qui suit. Dans la culture traditionnelle, les Chinois voyaient d'un mauvais œil l'affaire sentimentale d'un lettré poursuivant sa voie mandarinale pour une raison comme celle-ci : « le mari est le ciel de sa femme » (Ji, 1999 : 581). En tant que femme mariée, au lieu de pouvoir suivre son mari, elle devait l'attendre à la maison et s'occuper de ses beaux-parents (Liu, 2010 : 210-216). Selon Freud, « si le rêve est obscur, c'est par nécessité et pour ne pas trahir certaines idées latentes *que ma conscience désapprouve* » (1925 : 87). Dans cette optique, cette « veuve » peut suggérer la peine déguisée subie par le jeune couple dont le mari était obligé de se séparer de sa femme pendant la période d'examens. Un mari voyageant au loin, autant dire un mari ressenti comme « décédé ». La solitude éprouvée par le couple symbolise les inconvénients générés par ce système d'examen notamment pour les lettrés provinciaux mariés ; une séparation des vivants s'avère proche de celle des morts. Si, dans les deux derniers vers précités, le poète utilise les emblèmes « vers » et « flammes de bougie » pour évoquer des phénomènes naturels du quotidien, c'est parce que le poète et sa femme se trouvent dans une situation atypique. Dans les termes de Freud, « une absurdité dans le contenu manifeste du rêve correspond, dans son contenu latent, à un sentiment de contradiction, de haine ou de mépris » (1925 : 67). Au travers de ces deux détails, le poète se voit ici attribuer une valeur à la fois poétique et politique, une manière d'énoncer son désir, d'accéder à la gloire, mais aussi son affection portée à sa femme. Devant le système d'examen, l'étudiant marié se révèle incapable de trouver un bon équilibre entre la voie mandarinale et sa vie conjugale. Par le truchement de

ce rêve, Li He montrait son opposition, *de facto*, au sort fait à l'harmonie de son couple. Autrement dit, son rêve serait là pour critiquer les mauvaises conditions imposées par ce système d'examen.

2. Rêver des amis

Mise à part la famille, l'amitié peut aussi amener des poètes au rêve. Tel est par exemple le cas de Du Fu (712-770), qualifié de poète historien (Hu-Sterk, 2000 : 33-53), qui nous livre deux seizains pentasyllabiques intitulés « Rêvant de Li Bai » (Du, 1999 : 555-559 ; Mathieu, 2015 : 413). Lisons les huit vers du premier seizain :

死別已吞聲, Séparé par la mort, sanglots ravalés,
 生別常惻惻. Séparé par la vie, tourment infini.
 江南瘴癘地, Du Sud du Fleuve ravagé par la fièvre,
 逐客無消息. Aucune nouvelle du voyageur banni.
 故人入我夢, Ce vieil ami m'est apparu en songe,
 明我長相憶. Il sait que je pense très fort à lui.
 恐非平生魂, Puisse ton âme être celle d'un vivant,
 路遠不可測. Longue est la route, incommensurable.

Avant d'analyser ce rêve dédié à Li Bai (702-762), il convient de rappeler l'importance de l'amitié dans la culture chinoise. Dès les origines, l'amitié se trouve étroitement liée à une valeur d'aide et soutien mutuel : « Comment n'auriez-vous rien pour vous habiller ? Je partage ma robe de soie avec vous » (Cheng, 1999 : 357). Non seulement Confucius apprécie l'amitié en s'interrogeant : « n'est-ce pas tout de même une joie d'avoir des amis venus de loin nous visiter ? » (He et Xing, 2000 : 2 ; Le Blanc et Mathieu, 2009 : 35), mais Zengzi (505-435 av. J.-C.) répond lui aussi à l'amitié dans un sens constructif : « l'homme de bien se sert de la culture pour attirer des amis et des amis afin de promouvoir l'humanité » (He et Xing, 2000 : 191 ; Le Blanc et Mathieu, 2009 : 145). Pour Xunzi (alias Xun Kuang, vers 312-238 av. J.-C.), c'est surtout dans le sens du perfectionnement de soi que se dessine le rôle joué par les amis (Yao, 2019 : 19) : « ce qui ressortit à la même catégorie tend à s'associer. Tout cela est manifeste. C'est à ses amis qu'on reconnaît un homme » (Xun, 1988 : 514 ; Le Blanc et Mathieu, 2009 : 1262). En tant que disciples confucéens, les candidats étudiants des Tang devaient tous adhérer à ces idées.

S'agissant de la poésie de Du Fu, Stephen Owen émet cet avis : « Dans la tradition poétique chinoise, Du Fu porte la voix autobiographique la plus parfaite et la plus difficile » (1986 : 94). Ce constat rend alors les rêves poétisés par Du Fu plus crédibles. Les deux premiers vers mettent en lumière le motif qui déclenche le rêve : « Séparé par la mort » et « séparé par la vie » retrouvent une résonnance dans le vers d'une ballade populaire intitulée « Le paon vole vers le sud-est » : « En vie, se dire adieu comme pour la mort, cette tragédie est indicible » (Xu, 1999 : 52 ; Pimpaneau, 2004 : 253). Apparemment, Du Fu et Li Bai se trouvaient, au moment des faits, dans deux endroits différents ; cette séparation provoque une profonde affection chez Du Fu. À la lumière du vers trois, il paraît qu'une pandémie était en train de se propager dans la région du fleuve Bleu, où Li Bai était censé séjourner, une raison de plus pour laquelle Du Fu s'inquiétait pour Li Bai, qui ne donnait visiblement plus de ses nouvelles. Ces événements inquiétants amènent le poète au rêve, ce que dit le vers cinq. Si, dans le vers sept, le poète nous fait croire un instant que « l'âme » de Li Bai rejoint son rêve, c'est pour souligner l'idée qui est exposée au vers précédent. Car, d'un point de vue de

l'interprétation du rêve, « la situation de rêve qui cause l'angoisse n'est autre chose qu'un ancien désir non réalisé et depuis longtemps refoulé » (Freud, 1925 : 93). Dans cette perspective, la crainte de la mort de Li Bai met en relief l'idée que le poète dormeur souhaitait revoir son ami depuis longtemps.

Certes, en apparence, ce rêve poétisé n'est pas directement lié à l'examen impérial. En revanche, si nous vérifions de près les circonstances dans lesquelles Du Fu et Li Bai se sont rencontrés, tout apparaîtra plus logique. En réalité, quand Du Fu, après avoir échoué dans l'examen à Luoyang, la capitale de l'Est par rapport à Chang'an, se démenait pour tenter une nouvelle chance, la poésie de Li Bai s'était déjà fait connaître dans tout le pays. En réalité, pour mettre plus de chance de son côté, en sus d'une excellente note obtenue à l'examen, le renom social est aussi un élément appréciable, voire décisif, censé rendre le candidat plus compétitif pendant la sélection des plus chanceux en dernière phase d'évaluation des copies des candidats, et ce processus se faisait sans dissimulation des noms. Dans cette situation, l'amitié devenait, notamment pour les candidats ayant peu ou pas de « soutiens » du tout, indispensable de sorte qu'ils puissent accéder à un réseau mandarin (Yang, 2007 : 47-56). Par conséquent, cette démarche favorise une amitié nouée à base d'activités littéraires organisées dans le cadre de banquets et de voyages (Liu, 2010 : 141-190).

Cela dit, les étudiants cherchaient par tous les moyens à prendre contact avec des mandarins déjà titrés ou des lettrés de grand renom. Il s'agit du *xingjuan* : « Le fait que les étudiants transmettent leurs textes aux mains des hauts-fonctionnaires titrés avant l'examen se nomme *xingjuan* » (Ji, 2007, 1748). Dans ce cadre, rien ne serait mieux pour Du Fu que de s'associer à un lettré aussi notoire que Li Bai afin que cela lui procure de meilleures chances en se présentant devant les mandarins de la capitale. Si Du Fu n'avait jamais décidé de séjourner à Luoyang pour préparer son examen, il n'y aurait sans doute jamais rencontré Li Bai en 744, où ce dernier est censé avoir reçu de l'or et avoir été libéré par l'empereur Xuanzong (685-762, règne 712-756) (Li, 1999 : 1595 ; Du, 1999 : 13 ; Pimpaneau, 2016 : 325). Sous cet angle, l'amitié nouée entre eux bénéficie bien du système d'examen impérial. Continuons de lire les huit vers du second seizain pour constater jusqu'où cette amitié amène Du Fu dans ses rêves :

浮雲終日行, Les nuages flottants toujours défilent ;
 遊子久不至。Le voyageur n'est pas encore revenu.
 三夜頻夢君, Trois nuits d'affilée, j'ai rêvé de toi ;
 情親見君意。Témoignage de mon amitié profonde.
 [...]
 出門搔白首, Arrivé, tu as gratté ta tête blanche,
 若負平生志。Comme déçu par l'ambition d'une vie.
 冠蓋滿京華, La capitale est envahie de dignitaires ;
 斯人獨憔悴。Tu étais le seul accablé par les soucis.

Ce second poème est vraisemblablement composé vers 759, alors que Li Bai se fit amnistier après avoir été exilé en 758 à Yelang, une région au sud-ouest du Sichuan (Du, 1999 : 555). Dans le premier distique, le poète compare, par analogie, les « nuages flottants » au « voyageur » faisant référence à Li Bai. Le souhait de revoir celui-ci est répété dans le vers deux. Par rapport au rêve déclaré dans le premier seizain, Du Fu annonce dans le second qu'il rêvait de Li Bai durant trois nuits successives. Nous apercevons désormais plus clairement sa vie à l'état de veille susceptible de se prolonger dans ses rêves ; en empruntant les termes à Paul

Haffner (1829-1899) : « Nos rêves se raccrochent constamment aux représentations qui peu auparavant ont occupé notre esprit » (Freud, 2010 : 7). Si Du Fu rêvait de Li Bai dans le premier seizain, plutôt dans la perspective d'une meilleure réputation, les mêmes rêves qui réapparaissent des années plus tard ne confirment que sa fidèle et sincère amitié pour Li Bai à l'image d'un perfectionnement de soi, qui se fait illustrer par les quatre derniers vers.

Quelles que soient les images, oniriques ou réelles, impliquées dans les quatre derniers vers précités, elles devaient faire partie de l'expérience vécue de Du Fu dormeur dans le sens de Freud : « Que tout le matériau qui compose le contenu du rêve provienne d'une manière ou d'une autre de ce qui a été vécu, et donc dans le rêve soit reproduit, remémoré, [...] » (Freud, 2010 : 10). Le discours rapporté par le poète précise le tempérament de Li Bai et fait preuve de son approbation en la matière. Il s'agit en réalité d'une façon d'apporter son indéfectible soutien à Li Bai lorsque celui-ci se trouve en pleine détresse. Si Du Fu trouve son ami « déçu par l'ambition d'une vie », c'est parce que Li Bai était censé avoir abandonné son poste d'académicien à la cour impériale au bout de deux ans de service offert à l'empereur Xuanzong (Wu, 2012 : 324-325). En revanche, si ces paroles étaient prononcées dans les rêves, ne serait-il pas possible qu'elles soient celles que le poète s'adresse à lui-même eu égard à sa propre situation ? car Lacan estime que « le désir humain est la poursuite des personnes et des choses autres que soi-même » (1960 : 265). Dans tous les cas, nous observons du reste que, c'est derechef un avenir mandarin promis par le système d'examen qui rend le rêveur plus inquiet pour son ami aussi bien que pour lui-même.

Concernant l'amitié portée par Du Fu envers Li Bai, mis à part ces deux seizains, nous ne repérons pas moins de onze autres poèmes que Du Fu composa au sujet de Li. Tel est le cas d'un huitain intitulé « Un jour de printemps, en pensant à Li Bai », dans lequel Du Fu fait ainsi l'éloge du talent de son ami : « La poésie de Li Bai est sans rivale, nul ne peut égaler ses envolées » (Du, 1999 : 52-54 ; Mathieu, 2015 : 392). D'autres qualités de Li Bai sont évoquées dans un long poème intitulé « Chanson des huit immortels buveurs » : « Li Bai, après un boisseau de vin, compose cent poèmes ; et s'endort sur le marché de Chang'an, dans une taverne. L'empereur le hèle mais il refuse de monter sur le bateau ; et lui répond : Votre serviteur est l'immortel du vin » (Du, 1999 : 81-85 ; Mathieu, 2015 : 410).

Force est de constater que les candidats provinciaux ayant pour but de réussir l'examen impérial étaient obligés de se séparer des leurs pour se rendre à Chang'an. Sans répéter la nécessité du *xingjuan*, la solitude favorisait à priori des rencontres amicales entre ces étudiants recevant la même formation confucéenne. En conséquence, une multitude de poèmes des Tang se composent dans le cadre d'amitiés dont certaines amenaient le rêve. Par exemple, Huang Tao (840-911), originaire du Fujian, fait mention de son désir de revoir ses amis dans son rêve par le biais d'un huitain heptasyllabique intitulé « Dire adieu à mes amis » (Peng, 1979 : 8108-8109) :

已喜相逢又怨嗟， Avec joie, nous nous retrouvons, puis nous nous lamentons,
十年漂泊在京華。 Depuis dix ans, j'erre seul dans la capitale du pays.
大朝多事還停舉， Le grand pays connut des événements, l'examen fut suspendu,
故國經慌未有家。 L'ancien pays vécut le chaos, je ne fonderai jamais ma famille.
鳥帶夕陽投遠樹， L'oiseau avec le couchant se réfugie dans les arbres au loin,
人衝臘雪往邊沙。 L'homme sous la neige se dirige vers le désert à la frontière.
夢魂空係瀟湘岸， Mon âme onirique ne s'attache qu'aux rives Xiaoxiang,
煙水茫茫蘆葦花。 Entre le brume et l'eau, dansent les fleurs des roseaux.

Le premier distique laisse entendre le poète assujéti à la séparation de ses amis du pays natal en raison de ses longues années de séjour à Chang'an, tâchant d'être admis à l'examen impérial. L'idée exposée au vers deux vient répondre à un concours de recrutement extrêmement sélectif avec un taux de réussite très faible (1-2%) (Du, 801), notamment depuis le milieu jusqu'à la fin des Tang. Sur le plan des connaissances exigées et de la finalité, elles peuvent se comparer aux agrégations françaises et à l'ENA (Larre, 1982 : 95). Les « événements » figurant dans le vers trois font référence aux troubles sociaux se déroulant à la fin des Tang (Wang, 1960 : 18). À l'aide de « l'examen suspendu », indice donné au vers trois, il est probable que ce poème fut composé en 884, l'année où l'examen impérial était suspendu (Xu, 1984 : 883). En temps normal, un séjour à la capitale était déjà compliqué pour les étudiants loin des leurs, à plus forte raison à une époque chaotique. Cette histoire de suspension de l'examen rendait le poète encore plus amer, car ce désordre risque de lui faire perdre son pays sans même parler de sa famille demeurée loin. Justement, le troisième distique vient mettre en relief l'ambiance sociale à travers des images parlantes – tant pour les oiseaux que pour les hommes – tous cherchant à fuir la capitale. Contrairement à cet instinct naturel, le poète décida, malgré tout, d'y rester jusqu'à la reprise de l'examen. Ce devait être cette angoisse qui lui fit rêver des « rives Xiaoxiang » qui trouvent une résonnance avec le pays natal de tous les Chinois du Sud. À la lumière des « rives Xiaoxiang », en mettant au premier plan le soutien des amis d'antan, le poète dormeur aspire à un soutien amical solide venu de ses racines afin de pouvoir mener ses longues années de « combat » jusqu'au bout. Selon une source, au-delà de sa vingtième tentative dans le concours, Huang Tao finit par procurer son titre *jīnshì*, « lettré accompli », en 895 (Xu, 1984 : 908-909). Dans une épreuve aussi longue et pénible, rêver de ses anciens amis serait une « satisfaction du désir » face à la réalité.

Les rêves poétisés au sujet de la famille et de l'amitié que nous venons d'étudier nous permettent de comprendre que le système d'examen impérial fait opposition entre ses exigences fortes et certains devoirs liés aux « cinq relations sociales éthiques » ainsi définies par Mencius (alias Meng Ke, 380-289 av. J.-C.) : « Entre le père et le fils, l'affliction ; entre le souverain et le sujet, le sens du devoir ; entre l'époux et l'épouse, la distinction ; entre les aînés et les cadets, l'ordre de séniorité ; entre les amis, la confiance » (Meng, 2000 : 174 ; Le Blanc et Mathieu, 2009 : 365). Certes, d'un point de vue du confucianisme traditionnel, participer à l'examen impérial peut être considéré comme une façon d'accomplir les devoirs vis-à-vis du souverain : « Jadis, ceux qui ambitionnaient de faire briller la vertu lumineuse partout sous le ciel installaient d'abord l'ordre dans leur propre principauté » (Dai, 1999 : 1592 ; Le Blanc et Mathieu, 2009 : 553-554). Cependant, ils risquent de manquer, à contrecœur évidemment, aux devoirs liés aux quatre autres relations sociales éthiques. Face à une cause obstruée d'autant de contraintes et de difficultés, certains lettrés préféraient rester auprès des leurs en renonçant à la voie mandarinale (Liu, 2010 : 195-198), alors que d'autres, avec le soutien des leurs bien entendu, choisissaient de considérer une réussite comme une autre manière de rendre leurs devoirs en tant que fils, frère, mari et amis (Huang, 2006 : 233).

En quête de cette réussite, la nostalgie provoquée par l'éloignement des leurs occasionné par le système d'examen sera naturellement le prix à payer. Ces pensées nostalgiques servaient aux poètes afin qu'ils puissent démontrer, avec une conscience aigüe, à quel point leurs proches, parents, frères, femmes et amis, leur tenaient à cœur. Devant cette réalité pénible, « le rêve semble jouer dans la vie mentale de l'individu un rôle analogue aux processus de digestion dans la vie alimentaire de l'individu. [...] si quelqu'un peut rêver, alors il peut digérer les faits et

ainsi apprendre par l'expérience. » (Bion, 2005 : 59) Les réactions affectives liées aux non-respects des devoirs confucéens pouvaient, de la sorte, être filtrées par les rêves du dormeur. En raison de la longueur des voyages à l'époque, le rêve, traduit par le pinceau des poètes, se transformait dans le moyen le plus sûr pour se rapprocher des leurs. Dans cette perspective, les rêves poétisés, qui s'opèrent sur les contraintes et les difficultés entraînées par le système d'examen, fournissaient aux poètes une réponse à la satisfaction d'un désir. Les rêves qui s'inscrivent dans cette veine auraient donc un sens.

Après avoir analysé ces rêves poétisés, nous remarquons que, la plupart du temps, les poètes connaissaient des moments de chagrin, d'inquiétude, de doute, de fragilité devant les difficultés diverses générées par le système d'examen impérial. Dans ces situations, les rêves poétisés leur permettent de se regarder en face pour avoir une vision honnête d'eux-mêmes, de poser des questions sur l'origine de leur mal-être et de les aider, par la suite, à trouver des réponses et des solutions. L'idée de ces rêves semble avoir pour fonction de faire le point sur « là où on est » et de s'apporter, à eux-mêmes, le soutien qu'ils aimeraient recevoir d'autrui, tant des membres de leur famille que de leurs amis grâce auxquels leur « moi » se construit. Différents des écritures « au fils de l'eau », les vers cherchent le mot juste pour décrire leurs émotions et leurs sentiments. Cela force les poètes à observer ce qu'ils ressentent sous toutes les formes, une base du travail sur soi qui s'apparente à une espèce d'autothérapie.

Conclusion

Face aux poèmes abordant le rêve sous la dynastie Tang, partant de l'idée que « les rêves inventés par un poète se prêtent aux mêmes interprétations que les rêves réels » (Freud, 2018 : 111), nous avons tenté de trouver des rapports entre ces rêves poétisés et le système d'examen impérial. Au terme de l'étude, nous découvrons que, probablement pour une raison de longueur assez limitée propre à la poésie, les poètes, au lieu de raconter dans les rêves ce qui se passait précisément pendant l'examen, privilégiaient des fragments intimement liés à l'impact du système. Si certains s'inquiètent que la composition des poèmes comme sujet imposé dans l'examen impérial retire la dimension poétique à cause des règles à respecter (Fu, 1986 : 403-433), les poèmes que nous avons soumis à l'analyse semblent non seulement prouver le contraire, mais aussi valoriser les facettes plus personnelles du poète grâce à l'utilisation des moyens oniriques : « le désir, lui, exclut par principe toute forme de satisfaction dans le réel. Il n'est pas possible de le faire taire, en sorte que „ça crie” en moi indéfiniment, au point d'articulation de mon organisme et de mon psychisme – des cris de joie et de détresse » (Bellemin-Noël, 2012 : 26). Dans cette optique, nous avons relevé, de manière évidemment non-exhaustive, des motifs susceptibles d'exhorter les poètes à recourir à une forme onirique afin de confronter la réalité et leurs désirs qui s'avéraient difficiles à combler. C'est sans doute pour cela que le rêve peut passer du statut de déchet digestif psychologique à celui d'une œuvre de création littéraire : « Le rêve n'est pas seulement solipsiste, qu'outre la valeur d'un message que le sujet s'adresse à lui-même, il a aussi valeur de communication dans les relations interpersonnelles et dans les groupes » (Assan, 2016 : 13-14). Cette remarque, qui s'ouvre d'emblée sur la dimension sociale de l'acte de rêver et des productions littéraires dont la poésie en particulier, nous encourage à continuer d'explorer d'autres faces cachées dans les vers jalonnés de rêves à une visée de révélation du destin individuel à une époque donnée.

BIBLIOGRAPHIE :

- ASSAN, Jean-Michel (2016). Fonction du rêver et statut du rêve chez Freud et quelques successeurs. *Le Coq-Héron*, 225, 11-19.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2012). *Psychologie et littérature*. Paris : Quatrigue/PUF.
- BERGSON, Henri (2013). *Le rêve*. Paris : PUF.
- BION, Wilfred R. (2005). *Cogitations*. Traduit par Jacquelyne POULAIN-COLOMBIER. Paris : In Press.
- CHENG, Feng 程鳳 (2019). *Tangdai mengshi yanjiu 唐代夢詩研究 (Studies in the Dream Poems of the Tang Dynasty)*. Mémoire de Master soutenu à l'Université du Jilin (le 24 mai).
- CHENG, Junying 程俊英 ; JIANG, Jianyuan 蔣見元 (Dirs.) (1999). *Shijing zhubi 詩經注析 (Classics of Poetry)*. Beijing : Zhonghua shuju.
- DAI, Sheng 戴聖 (1999). *Liji zhengyi zhubi 禮記正義注疏 (Book of Rites)*. Pékin : Beijing daxue.
- DEMIÉVILLE, Paul (Dir.) (1978). *Anthologie de la poésie chinoise classique*. Paris : Gallimard.
- DU, Fu 杜甫 (1999). *Dushi xiangzhu 杜詩詳註 (The Poetry of Du Fu)*. Pékin, Zhonghua shuju.
- DU, You 杜佑 (801). *Tongdian 通典 (Complete Institutions)*. <https://zh.wikisource.org/wiki/%E9%80%9A%E5%85%B8> [consulté le 25 janvier 2025].
- DURAND-DASTÈS, Vincent ; LANSELLE, Rainier (2018). Le récit de rêve en Asie orientale : langues et genres. *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 42, 5-8.
- FREUD, Sigmund (1925). *Le rêve et son interprétation*. Traduit par Hélène LEGROS. Paris : Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1971). *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Traduit par Yves LE LAY. Paris : Payot.
- FREUD, Sigmund (2010). *L'interprétation du rêve*. Traduit par Jean-Pierre LEFEBVRE. Paris : Seuil.
- FREUD, Sigmund (2018 [1984]). Sigmund Freud présenté par lui-même. In Sigmund FREUD, *Œuvres de Sigmund Freud. Traductions nouvelles*. Paris : Gallimard.
- FU, Xuancong 傅璇琮 (1986). *Tangdai keju yu wenxue 唐代科舉與文學 (Imperial Examination System and Literature in the Tang Dynasty)*. Xi'an : Shanxi renmin.
- HE, Yan 何晏 ; XING, Bing 邢昺 (Dirs.) (2000). *Lunyu zhubi 論語注疏 (Sayings of Confucius)*. Beijing : Beijing daxue.
- HU-STERK, Florence (2000). *L'apogée de la poésie chinoise : Li Bai et Du Fu*. Paris : You-Feng.
- HUANG, Yunhe 黃雲鶴 (2006). *Tang Song xiaceng shiren yanjiu 唐宋下層士人研究 (Studies on the Lower-Class Literati of Society in the Tang Dynasty and the Song Dynasty)*. Shijiazhuang : Hebei renmin.
- Ji, Dan 姬旦 (1999). *Yili zhubi 儀禮注疏 (Etiquette and Ceremonials)*. Beijing : Beijing daxue.
- Ji, Yougong 計有功 (2007). *Tangshi jishi 唐詩紀事 (Historical Events Recorded in Tang Poetry)*. Beijing : Zhonghua shuju.
- LACAN, Jacques (1960). Le désir et son interprétation. *Bulletin de psychologie*, 171, 263-272.
- LARRE, Claude (1982). *Les Chinois, Esprit et comportement des Chinois comme ils se révèlent par leurs livres et dans la vie des origines à la fin de la dynastie Ming (1644)*. Paris : Lidis.
- LE BLANC, Charles ; MATHIEU, Rémi (Dirs.) (2009). *Philosophes confucianistes*. Paris : Gallimard.

- LI, Bai 李白 (1999). *Li Taibai quanji* 李太白全集 (*The Complete Works of Li Taibai*). Pékin : Zhonghua shuju.
- LI, He 李賀 (1978). *Li He shige ji zhu* 李賀詩歌集注 (*The Poetry of Li He*). Shanghai : Shanghai renmin.
- LIU, Qinli 劉琴麗 (2010). *Tangdai juzi kekao shenghuo yanjiu* 唐代舉子科考生活研究 (*Studies on the Life of Scholars Linked to the Imperial Examination*). Beijing : Shehui kexue wenxian.
- MATHIEU, Rémi (Dir.) (2015). *Anthologie de la poésie chinoise*. Paris : Gallimard.
- MENG, Jiao 孟郊 (1995). *Meng Jiao shiji jiaozhu* 孟郊詩集校注 (*The Poetry of Meng Jiao*). Beijing : Renmin wenxue.
- MENG, Ke 孟柯 (2000). *Mengzi zhushu* 孟子注疏 (*Sayings of Mencius*). Beijing : Beijing daxue.
- OUYANG, Xiu 歐陽修 ; SONG, Qi 宋祁 (1975). *Xin Tangshu* 新唐書 (*New History of the Tang Dynasty*). Beijing : Zhonghua shuju.
- OWEN, Stephen (1986). The Self's Perfect Mirror: Poetry as Autobiography. In Shuen-fu LIN et Stephen OWEN (Eds.), *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang (71-102)*. Princeton: Princeton University Press.
- PENG, Dingqiu 彭定求 (Ed.) (1979). *Quan Tangshi* 全唐詩 (*Complete Poems of the Tang Dynasty*). Beijing : Zhonghua shuju.
- PIMPANEAU, Jacques (2004). *Anthologie de la littérature chinoise classique*. Arles : Philippe Picquier.
- PIMPANEAU, Jacques (2016). *Chine, Histoire de la littérature*. Arles : Philippe Picquier.
- WANG, Chong 王充 (1994). *Lunheng jiaoshi* 論衡校釋 (*Discussive Weighing*). Beijing : Zhonghua shuju.
- WANG, Dingbao 王定保 (1960). *Tang zheyen* 唐遮言 (*Collection of the Tang Talks*). Shanghai : Zhonghua shuju.
- WU, Xiangzhou 吳相洲 (2012). *Zhongguo shige tongshi, Tang Wudai juan* 中國詩歌通史唐五代卷 (*The History of Chinese Poetry: the Tang Dynasty and the Five-Dynasty*). Beijing : Renmin wenxue.
- WU, Zongguo 吳宗國 (1992). *Tangdai keju zhidu yanjiu* 唐代科舉制度研究 (*Studies on the Imperial Examination System in the Tang Dynasty*). Shenyang : Liaoning daxue.
- XU, Ling 徐陵 (Ed.) (1999). *Yutai xinyong* 玉台新詠 (*New Songs from a Jade Terrace*). Beijing : Zhonghua shuju.
- XU, Song 徐松 (1984). *Dengke ji kao* 登科紀考 (*Studies on the Imperial Examination*). Beijing : Zhonghua shuju.
- XUN, Kuang 荀況 (1988). *Xunzi jiji* 荀子集解 (*The Complete Works of Xunzi*). Beijing : Zhonghua shuju.
- YANG, Bo 楊波 (2007). *Chang'an de chuntian, tangdai keju yu jinshi shenghuo* 長安的春天，唐代科舉與進士生活 (*Springs in Chang'an: the Imperial Examination System and the Life of Student Candidates in the Tang Dynasty*). Beijing : Zhonghua shuju.
- YANG, Jianmin 楊健民 (2015). *Zhongguo gudai meng wenhuashi* 中國古代夢文化史 (*The History of Dream Culture in Ancient China*). Beijing : Shehui kexue wenxian.
- YAO, Xinzong 姚新中 (2019). Pourquoi avons-nous besoin d'amis ? L'amitié au prisme de l'éthique chez Xunzi. Traduit par Nicole G. ALBERT. *Diogenes*, 265-266(1), 13-29.
- ZHU, Ziqing 朱自清 (1935). *Li He nianpu* 李賀年譜 (Chronical of Li He's Life). *Qinghua xuebao* 清華學報 (*The Academic Journal of Tsinghua University*), 10(4), 887-915.

Victor Hugo and John Keats: A Psychological Landscape for Poetic Dreams

RANDA HOBBI

Docteur en Littérature comparée, Université Sorbonne, Paris
randa_hobbi@yahoo.com

Keywords

Victor Hugo; John Keats; psychology; landscape; nature; poetry.

This paper addresses poetic dreams from a psychological viewpoint by comparing two Romantic poets, John Keats and Victor Hugo. The study proceeds through the analysis of three major elements that are significant in the creation of Romantic identity, that is: memories, sleep and dreams. Throughout the poetic example, we attempt at a psychological reading of the depicted images and expressions that conceal symbolic meaning, mainly those in relating to natural elements. The examples analysed in this paper also raise the question of the collective unconscious as a way of joining human thoughts and needs through poetic representations of dream codes. This objective is accomplished by highlighting two psychological components: the conscious and the unconscious, as defined by Freud and Jung. The paper hence demonstrates the tension that both aspects of the psychological self can generate within the poetic extracts through deconstructing and constructing the self itself. The search for the reconciliation of each side helps define a new poetic Self.

In an essay first published in *Athenaeum Fragments* in 1798, Schlegel questions the Romantic poetry as a realm that unites and defines human nature; he perceives it as “a progressive universal” with a double aim: “the poetry of art and the poetry of nature”. He unknowingly identifies its psychological aspect when he argues that such Romantic perspective “should make poetry lively and sociable and make life and society poetic.” Accordingly, he considers Romantic poetry as an infinite pursuit of re-creation, and asserts that “it should forever be becoming and never be perfected” (Schlegel, 1991: 31-2). Poetry is a space where dreams can be expressed freely, a land where desires and ceaseless curiosity can be exploited. The study of dreams allows us a better understanding of arts, including poetry, or at least that is what Freud assumes:

The relationships of our typical dreams to fairy-tales and other poetic materials are certainly neither isolated, nor accidental. The poet is normally the instrument of the transformation process, but on occasion the keen poet's eye has understood it analytically and pursued it backwards, tracing the poem back to the dream. (2008: 189-190)

The interrelation between dreams and arts is further enhanced through the process of displacement, condensation and secondary elaboration, or, what Freud defines as “Dream-work” (2008: 211-329), and which the language generally adopts through different figures of speech.

This study seeks then to bring together the Romantic visionary dream of nature with the psychological development of the self. It is also intriguing to compare two poets, in two different contexts, and with two different backgrounds, to attest that dreams and poetry can both be part of a psychological process in any literary creation. The parallel between Keats's and Hugo's poetry offers an interesting example of how the quest for a poetic identity can be expressed and reflected through the image of dreams in poetic natural descriptions. It is part of what Jung called "individuation" and defined as an essential process to any person's psychological wellbeing:

Conscious and unconscious do not make a whole when one of them is suppressed and injured by the other. If they must contend, at least let it be a fair fight with equal rights on both sides. Both are aspects of life. Consciousness should defend its reason and protect itself, and the chaotic life of the unconscious should be given the chance of having its way too. (1959: 288)

In general, Keats's poetic dreams illustrate his keenness for a unique identity, or what he calls a path in the "Vale of Soul making", in resonance with Jung's concept of individuation. In a letter to his friend, Keats argues the necessity of a "World of Pains and troubles is to school an Intelligence and make it a soul" insisting that it is this "Place where the heart must feel and suffer in a thousand diverse ways. [...] and thus does God make individual beings, Souls, Identical Souls of the sparks of his own essence" (2002: 291). He justifies the suffering as a trigger to a path of salvation conducting to a rebirth, to a new identity that unites somehow both sides of the self. Hugo, on the other hand, places himself at the core of the collective unconscious. In the following lines, he speaks of the poet's role as a guide and as a torch holder:

Le poète, inspiré lorsque la terre ignore,
Ressemble à ces grands monts que la nouvelle aurore
Dore avant tous à son réveil,
Et qui, longtemps vainqueurs de l'ombre,
Gardent jusque dans la nuit sombre
Le dernier rayon du soleil. (2002a, 124)

The poet, who considers himself as a visionary with the ability to capture the light of profound knowledge, has a bird's eye view of life, and by being the last sunbeam he illuminates the dark paths and guides humanity towards a brighter truth.

Nature comes handy in demonstrating the contrast between the bright "conscious" and the dark side of the "unconscious" through the descriptions it provides. One can assess the importance of Nature in the Romantic poetry when considering Wordsworth's choice of "rustic life" since "in that situation the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature" (Wordsworth; Coleridge, 2005: 290). Nature leads to meditation and what may appear simple is capable of initiating profound inner images, and shedding light on the soul of human beings in a way similar to dreams. Both contemplations and dreams give an opportunity to discover one's inner Self, inasmuch as the boundaries between physical reality and mind become almost absent. Such reflections seem to have influenced the younger generation of Romantic poets. Keats's description of vehement passions after a thoughtful contemplation appeared to him as a crucial step in verse forming. He, nonetheless, regarded

beauty as a concept where emotions and reason were possibly paired. The quest for the meaning of beauty is one of Keats's perennial aspirations: "Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know" (2009: 462).

The consideration of specific aspects of the landscape, along with the variations in how poets choose to interpret them, suggests viewing the landscape as a gateway to the human mind. Victor Hugo seems to be decided to follow a designated poetic mission in expressing human sentiments. In his preface to the *Contemplations*, he asserts that: "quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !" (Hugo, 2002c: 250). The author trusts that he can speak on behalf of humanity because he speaks of universal feelings as these emotions of both pain and pleasure speak to all souls. The poet is the experienced voice of the past that is able to announce what is yet to come. In any case, it is through creative imagination that Hugo expresses his capacity to transfer all these emotions into a collective image of humanity.

Hugo's words are also inhabited by what Lacan identifies as a mirror of the "Other." These words clearly rely on the hypothesis of a shared experience between the poet and his/her public that can contribute to their way of conceiving the natural images:

Le langage humain constituerait donc une communication où l'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée, formule que nous n'avons eue qu'à reprendre de la bouche de l'objecteur pour y reconnaître la frappe de notre propre pensée, à savoir que la parole inclut toujours subjectivement sa réponse. (Lacan, 1966 : 286)

The indirect exchange between the author and the audience has a psychological dimension to it, when compared to poetry, just like any figure of speech that awakens particular feelings within the reader as well as within the poet. Literary texts engage the poet and the readers in a set of interactions, be it as "Self" expressions and as experiences that are both collective and individual. Such literary texts generate an interactive transmission between the poet and the "others" that contribute to the collective appreciation of the world.

I. Memories, the unconscious cave of the psych-poetic conscious

In such intertwined relation between the conscious and the unconscious, between reality and dream, Nature provides a conduit to the human mind *via* the images that inspire the poets and allow some desires and hidden stories to be reflected. Freud stresses the role of remote memory and personal experiences in forging one's perception of things. He believes that every single memory has a potential to endlessly produce symbolic images and prompt the human mind to craft dreams *ad infinitum*. "the way the memory behaves in dreams is certainly most important for any theory of memory in general. It teaches us that 'nothing that is once mentally our own can ever be entirely lost'" (2008: 19). The Romantic poets' indulgence in memories, which are drawn from nature, conceivably resembles the dreamers' indulgence in their inner world.

Memories are a source of anxiety and conflict in the poet's spirit as they evoke desires from childhood that have been repressed. Freud reflects on the way in which memories agitate this feeling of restlessness in people:

The depths of mankind's eternal nature, which the poet invariably counts on arousing in his listeners, are made of those motions of our inner life rooted in that time of our childhood which later becomes prehistoric. From behind the irreproachable wishes of the homeless man which are suitable for consciousness, infantile wishes break out which have become impermissible, and that is why the dream externalized in the legend of Nausicaa invariably turns into an anxiety-dream. (2008: 190)

The subjectivity of such memories and the way they are expressed can say much about the poetic creation and poetic dreams. If dreamers normally take such internal journeys unwillingly, in poetry, the images of dreams have a more direct contact with the conscious. In general, the Romantics believe in nature as an endless source and one of the triggers for memories, mostly through meditation. An example is when Hugo evokes the manner in which memories can resonate in Nature with the latter's variety and changeability of light:

O souvenirs ! trésor dans l'ombre accru !
Sombre horizon des anciennes pensées !
Chère lueur des choses éclipsées !
Rayonnement du passé disparu. (2002c: 326)

The interplay between light and darkness comes as an echo to such dichotomy in nature. The shadow mentioned by Hugo, similar to what one perceives in the deep forest, represents the quiet, unseen emergence of memories, the light characterizes the memories' resilience when emitting its continuous traces into the poet's surroundings. The interplay between light and shadow is comparable to the one between the conscious and the unconscious in the human forest-like soul, where clear memories mingle with symbolic and ambiguous images from repressed emotions and manifest themselves as a dream.

In Keats's *Hyperion*, memory is personified in a suitable literary figure where the poet, in becoming a dreamer, transcends the concrete world into an imaginary one where a different meaning beyond simple natural aspects emerges. Memory here is incarnated in Mnemosyne, the goddess of memory and the mother of all muses, as a catalyst helping Apollo's metamorphosis into a divinity, then to emerge as the new god of poetry. Ultimately, it "is Mnemosyne who presses him to face up to reality" (Blades, 2002: 81) and to discover the world of pain. Book III ends with Apollo embracing his new creation: "During the pain Mnemosyne upheld / Her arms as one who prophesied. At length Apollo shriek'd; ---and lo! from all his limbs Celestial..." (Keats, 2009: 495). In this context, memory embodies both the innate beauty, since Mnemosyne dwells in nature, and human experience. It is part of the change through which Apollo, the divine human soul, must go.

In *The Fall of Hyperion*, the poet, through his dream, moves to a temple where he questions the nature of poetry in the presence of Moneta, also the goddess of memory. Keats attains his wisdom and his poetic faculty from her. He has then to pursue a new world filled with painful human experiences in order to emerge as a poet who is entitled to narrate his dreams. The relation between dreams and poetry is established in the *Fall of Hyperion*. Keats finds that a poet is a dreamer who has to convey his dreams with all images it may incarnate.

From another angle, and according to Hugo, the social memory of a nation, is engraved in Nature. In "Les Malheureux", the poet associates nature and collective memories, and he attempts at passing it through to his children: "[...] un bois noir/ Où des ravins creusaient un

farouche entonnoir, / Dans un de ces endroits où sous l'herbe et la ronce/ Le chemin disparaît et le ruisseau s'enfonce" (Hugo, 2002c: 456). The images are stimulated by a gloomy atmosphere as the poet encounters symbols of violence that dwell in nature such as: "noir", "farouche", "disparaît" and "s'enfonce". Such strong descriptions imply the image of flowing blood that is presented in the stanzas that come shortly after. The poet himself plunges in "l'abîme des douleurs", and in an ocean of "plaies", before drawing up a list of names of people who died tragically, many of them during the Terror, such as Robespierre and Danton, but also others before them, like Joan of Arc. Nature and the nation's history come together in an allegory of fatality and memories are part of it. Nevertheless, the poet believes that by evoking death, memory will be eternally vivid in our minds:

Tu vas de ta mémoire éclairer l'horizon ;
Fantôme éblouissant, tu vas dorer l'histoire,
Et, vêtu de ta mort comme d'une victoire,
T'asseoir au fronton bleu des hommes immortels ! (2002c: 460)

The contradiction is underlined by Hugo himself: although death imposes silence on great men, it transforms them into "immortal" ones by giving them an eternal voice in the Nation's collective unconsciousness. The mentioned names will even become visible to the People, since this memory will be embodied in the pediment bearing the blue colour of the nation, adding to this final note the sense of enlightenment and dazzle in the preceding verses.

II. Sleep, a step towards the unconscious of the poetic soul

Sleep is recognized to be a path towards dreams, so it becomes, for poetry, a vital route as it opens the needed space for entering the untrodden mystery of dreams. In commenting Keats's "Sleep and Poetry", Keith D. White discusses how sleep is an important "source of inspiration to a poet" and concurs that poetry allows its creator to find his/her voice and speak of censored notions just like a dream that grants a space for suppressed wishes to be fulfilled. He avows that "the process of dreaming while asleep is metaphorically similar although subordinate to the process of creating poetry" (1996: 80-81).

There are variable degrees of how sleep is considered during Romanticism, the similarity between death and sleep, however, is one major side of it. This point is manifest in Keats's question "Can death be sleep, when life is but a dream?". Hugo confirms this connection in a more elaborated image when questioning the ultimate human fate:

Songe horrible ! le bien, le mal, de cette voûte
Pendent-ils sur nos fronts ? Dieu, tire-moi du doute !
Ô sphinx, dis-moi le mot !
Cet affreux rêve pèse à nos yeux qui sommeillent,
Noirs vivants ! heureux ceux qui tout à coup s'éveillent
Et meurent en sursaut ! (2002c: 405)

Tormented between uncertainty and doubts, the poet conjures the Sphinx in order to enlighten him about the mystery of life and its nightmarish existence, dreams are presented as horrific and obscured, and the conflict is suggested when mentioning the sleeping eyes that become the barrier between reality and the unfathomed dream. Sleep turns into an awakening

towards death, the unconscious reality of life. The two poets do not only conceive in sleep a prelude to death but also a rebirth into a new existence, after going through an identity quest in Keats's case, and a spiritual one in Hugo's.

Keats develops a poetic world that resembles dreams. Dreams are what humans experience "when something sensory, usually visual, is imagined during sleep" (Langs, 1999: 4). Poetry, which is another creation of imagination, can be considered, in some light, another form of the dreaming process: "the dream was an imaginative act and the imagination a kind of dreaming" (Giovanelli, 2013: 45). In a poem like "Endymion", the hero's search for Cynthia is a hunt for *Self*-knowledge. The dream of Endymion introduces him to the possibility of having an inner identity that he must discover and how: "the close kinship between imagination and the sleep work of the mind, representing in poetry [is] not only the luminous atmospheres and apparitions of slumber but the multiplied and equivocal texture of dream thought" (Caldwell, 1945: 122).

Likewise, sleep enhances Hugo's idea of the invisible nature of humans that ties them with a higher power:

L'assoupissement du corps est-il un réveil des facultés inconnues, et nous met-il en relation avec les êtres doués de ces facultés, lesquels ne sont point perceptibles à notre organisme [...] Les phénomènes du sommeil mettent-ils la partie invisible de l'homme en communication avec la partie invisible de la nature ? (2002d: 645)

The author considers sleep as a flee towards the invisible world, or a spiritual one in his sense, but it can extend to the unconscious, where the invisible part of nature can incite sleepers to go beyond their physical world of which they are fully conscious, to enter into another space that is hidden deep in their unconscious. Sleep, in psychology, is a pre-step of the psychological process that allows the unconscious to be expressed. In the same manner, the poetic dreams are the expression of suppressed thoughts, in disguise. This creates a certain state of passiveness. In his letter to Reynolds, written in 1818, Keats elaborates his idea of inactiveness: "However, it seems to me that we should rather be flower than the Bee — for it is a false notion that more is gained by receiving than giving — no, the receiver and the giver are equal in their benefits" (2002: 93). The poet advocates a contemplative and receptive status of the human's mind. This letter reflects his earlier idea of "Negative Capability" where he prefers to allow his surroundings to stimulate his feelings. This capability is where one seems "in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason" (2002: 60). A poetic meditation in nature is also a stimulus for the psychological "conscious" to go into a phase similar to sleep, conceding to delve into inner self for an encounter with the "unconsciousness" and allowing some suppressed emotions to be revealed, a necessary step towards Self-individuation.

In the poem "I Stood Tip-Toe Upon a Little Hill", Keats departs from what appears as a little hill and with a sincere description full of details. It is only when nature looks as if preparing for a long sleep to the degree that "not the faintest motion could be seen", that the poet is lured to join it in its sleep: "I gazed awhile, and felt as light, and free/ As though the fanning wings of Mercury". The language in the first part of the poem reflects Keats's sensual indulgence in nature just before he is tempted to take off for an imaginary flight: "Were I in such a place, I sure should pray/ That naught less sweet, / Might call my thoughts away" pleasingly silent to the ear "A little noiseless noise among the leaves, / Born of the very sigh

that silence heaves” and tasteful to the mouth “And let a lush laburnum oversweep them” (2009: 21-23).

Similar to Keats, Hugo’s dream highlights the borderline between reality and the imaginary. In “La Pente de la rêverie”, the poet immerses himself in a particular journey, a gradual plunge into an orbit in which the conscious and the unconscious often intersect:

Bientôt autour de moi les ténèbres s'accrurent,
L'horizon se perdit, les formes disparurent,
Et l'homme avec la chose et l'être avec l'esprit
Flottèrent à mon souffle, et le frisson me prit.
J'étais seul. Tout fuyait. L'étendue était sombre.
Je voyais seulement au loin, à travers l'ombre,
Comme d'un océan les flots noirs et pressés,
Dans l'espace et le temps les nombres entassés. (2002b: 634)

The relationship between this real world and the visions that the poet perceives from everyday scenes is a complex one. The poet is surrounded by shadows that give him the impression of vertigo, as in an ocean; the being is transformed into a spirit. The image is struck with emotions that inspire an optical delirium, a chimerical journey inside the soul itself.

The fluctuation between reality and sleep contribute to delineating the limits of reality. It is also this key moment that grants the possibility of taking a deep descent into the psyche. Even so, this would not be accomplished in an implicit way, especially when reality continues to be quasi- omnipresent, creating an incessant tension between the “conscious” and the “unconscious”. In Hugo’s poetry, dreams are described as a journey based on the unreal but immediately attenuated by this flow between reality and imagination, or “cette cime du Rêve est un des sommets qui dominent l'horizon de l'art. Toute une poésie singulière et spéciale en découle. D'un côté le fantastique; de l'autre le fantasque” (2002d: 644). The interplay between the Fantastic, the imagination’s creation, and the Whimsical, the mind’s creations, allows this duality. Hugo does not only attribute to dreams the status of the summit of art; he also devotes an important space to them:

Tout songeur a en lui ce monde imaginaire. Cette cime du rêve est sous le crâne de tout poète comme la montagne sous le ciel. C'est un vague royaume plein du mouvement inexprimable de la chimère. Là on vit de la vie étrange de la nuée. Il y a dans tout de l'errant et du flottant. La forme dénouée ondule mêlée à l'idée. L'âme est presque chair, le corps est presque esprit. (2002d: 644)

It is a psychological escape where the elements of nature are reflected inside the mind. The skull here represents the skyline that houses the chimeras; therefore, this landscape also contains floating ideas in this unique atmosphere where everything blends. Reality and dreams are an echo of each other in the dreamer’s head, which grants his ideas a broader vision.

Yet, Sleep tends to provide access to the mysterious inner world, where demons can raise and probe the reality surrounding the poet. Sleep is an inner excursion into the darkest side of the soul, lost in the starless night with no guidance, where the poet is left to the haunting memories of the past. Sleep shuns away from reality and opens its gaze towards a whole different space of the inner unconscious where dreams become possible.

III. Dreams a journey towards new poetic Self

During Romanticism, English or French, the spontaneity of emotions was celebrated as a revealer of the true self, an expression liberated from the social censors. Dreams were the right vehicle for such expression. Laurence M. Porter asserts that the “romantic arrived at the modern conclusion that the dream is an involuntary creative process, arising from the interplay of compulsions with strivings for self-realizing” and that authors like Hugo, “believed that the creative artist’s mission was to meditate between the spiritual order and ordinary men” (1979: 31-32). Poetry, which is another creation of the imagination, can be considered in some light as another form of the dreaming process: “Some therapists would add that dreams also may take place during the day when a person imagines an event, possibility, or wish. This broadens the definition of dreams to include products of the imagination generated during the waking state, or so –called daydreams” (Langs, 1999: 4).

Dreams, like imagination in creating poetry, have the ability to transfer images from one mental territory to another. Dreams and reality mirror each other and with the use of the imagination one can see each reflection. The world of “poetic dreams” resembles daydreams, both reflecting unspoken wishes, these poetic dreams, in turn, act as a bridge between the conscious and unconscious. Hugo emphasizes the dreams’ ties to the inner existence of people, manifesting a hidden side that : “[l]e rêve, qui est tout spontané, prend et garde, même dans le gigantesque et l’idéal, la figure de notre esprit. Rien ne sort plus directement et plus sincèrement du fond même de notre âme que nos aspirations irréflechies et démesurées vers les splendeurs de la destinée” (2018 : 676- 677). The author here establishes the authenticity and spontaneity as factors in creating dreams. Dreams introduce a deeper experience of life; they shift the psychological “I” away from social constraints so that it can be more sincere to itself. They feed on the thoughts of our consciousness and express them differently, but above all more openly.

Certainly, literary dreams leading to uncensored territories can amplify the influence of the unconscious on writing, yet, unlike the dreamer, the poets feel the need of reconciling the troubles of life. The poet, hence, “differs essentially from the day-dreamer” where “the day-dreamer avoids conflict by a phantasy of omnipotent wish-fulfilment and a denial of external and psychic realities, the artist seeks to locate his conflict and resolve it in his creation” (Segal, 1991: 63). Most poets are rather on a mission, by having a role in bringing closer the two opposing forces of the psyche in an attempt to complete the “self”.

In *Lamia*, Keats approaches such a conflict between rationalism and imagination with a narration that touches upon the mythical sphere of imagination. At the beginning of the poem, Lamia recites to Hermes – the god of poets, travellers and spirits –, her dream which turns into a prophecy:

I dreamt I saw thee, robed in purple flakes,
 “Break amorous through the clouds, as morning breaks,
 “And, swiftly as a bright Phoebean dart,
 “Strike for the Cretan isle; and here thou art!! (2009: 415)

At first glance, this dream is intended for Hermes, but in hindsight, the images are revealed as an anticipation of Lamia’s own destiny when she transformed herself from a snake into an immortal woman to seduce Lycius, the young philosopher. During their marriage feast,

Apollonius, who represents the voice of reason, succeeds in distinguishing reality from illusion and reveals the truth of Lamia being a snake in “purple flakes”, which represents the contrast between beauty and innovation of youth against “the cold philosophy” of Apollonius. The image of sunlight “Break amorous through the clouds” anticipates Lamia’s warmth breaking through Apollonius’ coldness. On the other hand, the light of the moon, in reference to “bright Phoeban” refers to the final image of the poem. The dream shows Lamia’s inner desire to immerse herself in the world of immortals so she will replace Hermes, in the Freudian sense of the word, by using his skills and having a life of travel which is the attribute of Hermes.

During Romanticism, there was a solid affinity between imagination and dreams where writers were dazzled by the ambiguous world that both imagination and dreams are capable of offering for those who dare to step in: “like Jung after them, the visionary romantics generally believed that dreams provided revelation by putting man in contact with the wisdom of the collective unconscious, the supernatural order, or both” (Porter, 1979: 17). This contact was much needed in an era where imagination was a predominant source of spoken images.

For instance, the interplay between light and shadow dominates Hugo’s images, to the point that such contrast becomes part of his poetic identity, as in the following verses:

Le poète, inspiré lorsque la terre ignore,
Ressemble à ces grands monts que la nouvelle aurore
Dore avant tous à son réveil,
Et qui, longtemps vainqueurs de l'ombre,
Gardent jusque dans la nuit sombre
Le dernier rayon du soleil. (2002a: 124)

The poet expresses his quest for any light that illuminates the path of progress and truth that Nature delivers to its contemplator. The poet identifies himself with the sun, being the one the most exposed to its light. He is the mountain that absorbs the luminosity directly from the sky because of his position in the natural order, in reference to the poet’s social status as a holder of the torch. The sun here replaces the rays of knowledge coming from the divine. Therefore, Léon Émery fittingly remarks: “l’êlu non seulement voit avant les autres, mais combat l’ombre et entretient dans les phases de ténèbres le souvenir de la vérité” (1968 : 20).

Some Romantic poems, which were based on a vision or a dream, had a common thread of a demonic mood that made them appear more like nightmarish tales than dreams. Coleridge’s interest in dreams, shown mainly in his *Notebook*, was immense. The demons in his poems greatly influenced the poetic representations of the second generation of Romantic poets, including Keats. In the early spring of 1819, Keats met the elder poet in Milbank. In his letter to George and Georgiana, Keats indicated that “In those two Miles be broached a thousand things – let me see if I can give you a list – Nightingales, Poetry – on Poetical Sensation – Metaphysics – Different genera and species of Dreams – Nightmare –” (2002: 278). Coleridge believes that the “loss of volition” (Ford, 1998: 52) happens on different levels, and these normally generate different genera of dreams. This Coleridgean passiveness of one’s *Self* is similar to Keats’s concept of “Negative Capability” in poetry, which he defines as “when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason” (2002: 60). If the older poet believes that poetry is made of different types of spontaneous, self-creating images that evoke each other (Ford, 1998: 121), Keats deems that to

leave the “irritable reaching after fact and reason” (2002: 60) is to allow the sense of objects to present their beauty without looking for a meaning.

Thinking of the nightmarish poetic atmosphere during the English Romanticism, it is worth noticing that an equivalent tone was not lacking in the French Romanticism. Hugo’s poem “Le Cauchemar” demonstrates the contrast between the nightmare and a peaceful dream. In the first stanza, the poet describes a being that invades the spirit and weighs upon the soul:

Sur mon sein haletant, sur ma tête inclinée,
Écoute, cette nuit il est venu s’asseoir ;
Posant sa main de plomb sur mon âme enchaînée,
Dans l’ombre il la montrait, comme une fleur fanée,
Aux spectres qui naissent le soir. (2002a: 268)

If we are to conduct a deeper analysis that transcends the first contrast between the evil and divine, a central theme for the poet, these lines reflect the conflict between the conscious, with what the night brings to the thought in the first stanza, and the peace that the poet seeks. This figure, the visitor of the night, represents the “shadow”¹, the dark side of the unconsciousness, causing a sense of anxiety due to its conflict with the conscious. The withered flower, the emerging spectres, and the chained soul, all are part of this individuation process, between the resistance of the conscious and the rebirth of the new identity.

Another nightmarish dream emerges in “La Belle Dame Sans Merci” where Keats’s imagination outlines the poem with this instant impression of ambiguity and uncertainty, major markers of the Gothic works. He employs two aspects: the motif of the *Femme Fatale* and the gothic medieval setting, in order to create a certain atmosphere that is paralleled to the world of dreams. The poem’s style, as noticed by Mark Sandy, “adopts the technique described above as ‘negative fiction’ in its complex assessment of the relation between dreaming and waking, transcendental sublimity and the mutable world of ordinary experience” (2005: 48). He correctly reminds us how Freud considered “a dream within a dream allows the dreamer a protective mechanism” (Wilson, 1990: 64) and reminds us that this poem “displaces the narrative to a mental landscape that is also a vehicle of inner revelation” (Wilson, 1990: 63-54).

Another example of inner revelation, Hugo’s poem “La Pente de la rêverie” ends with these few lines where the mind plunges into the sea of the invisible, in a sort of an invitation to discover the unconscious world of the self:

Mon esprit plongea donc sous ce flot inconnu,
Au profond de l’abîme il nagea seul et nu,
Toujours de l’ineffable allant à l’invisible...
Soudain il s’en revint avec un cri terrible,
Ébloui, haletant, stupide, épouvanté,
Car il avait au fond trouvé l’éternité. (2002b: 634)

¹ Jung defines the shadow as following: “it appears either in projection on suitable persons, or personified as such in dreams. The shadow coincides with the ‘personal’ unconscious (which corresponds to Freud’s conception of the unconscious). Again like the anima, this figure has often been portrayed by poets and writers” (1959: 284).

The poet outlines the interrelation between nature and man, in deploying the analogy with the sea: “plongea”, “nagea” and “nu”, and carries us to the unfathomable abyss of human thoughts. It is an immersion towards an invisible world from the questions of a visible and intelligible world, leaving the poet with a final note of chaos.

All these dreams represent a form of psychological transformation of an identity and suggest that “the very identity and formative processes of the ‘I’ are ruptured and undermined by dreams” and, “for there to be any real definition of the ‘I’ [...] there must be recognition of the self as an identity. In his terms, the mind, the self, must be able to recognise ‘itself as a Subject’” (Ford, 1998: 49-50). Once the identity is challenged through its blurred perception during dreams, it is conceived as a changeable being that can be shaped by both our recognition of it and the influence of the unconscious that can have on it directly during dreams.

It is clear that the landscape cannot be a simple imitation. It therefore represents an internal space of meditation, between a personal vision that gives it an obscure feature, maybe even a hint of grotesque, and the reflections of thoughts drawn from the social community. The poetic landscape, a bridge stretching between the “I” of the poet and the rest of the world, has this capacity to bring together the word and the image in the poetic lines, which implies a psychological reading of the aesthetics used by each poet and their artistic choices, as a result of their interpretation of the landscape and the influence of their society on them. Romanticism demonstrates the way poetic images translate the collective state of the soul, and in which the poet also inscribes himself. Reflecting on the nineteenth century’s poetry, Andrew Bennett finds that Keatsian ‘negative capability’ is part of poetry’s being “not only a recording the life of the poet but actually constructing that life: poetry appears to *produce* the writer’s identity. [...] In this sense, the poet is taken out of ‘himself’ in writing. Writing is seen to both construct and evacuate the subjectivity of the author” (2004: 2). Poetry concurrently constructs and deconstructs the poet’s identity, a changeable entity, which represents the two paradoxical aspects of Hugo’s and Keats’s poetic expressions.

Hugo’s dream has a multi-layered significance that is essential to his beliefs, mainly those related to the social justice and reform. The dream images are also an invitation for actions to change the society into the one that the poet defines as revolutionary uniting its sublime and grotesque sides. It is perhaps Keats who can best mark the final scene, this scene that reveals a blurred space between reality and dream, between what is instigated in us by our surroundings and what is left for our unconsciousness to forge. The final lines of “Ode to a Nightingale”, “Was it a vision, or a waking dream? / Fled is that music: –Do I wake or sleep?” (2009: 460) could easily create this blurred area between reality and dream, and perhaps between things that can be seen either with the naked eye or by the inner eye of imagination.

BIBLIOGRAPHY:

HUGO, Victor (2002a). *Odes et Balades* [1822-1828]. In Jacques SEEBACHER et Guy ROSA (Dir.), *Œuvres Complètes*, Vol I (pp. 49-407). Paris: R. Laffont.

HUGO, Victor (2002b). *Les Feuilles d'automne* [1831]. In Jacques SEEBACHER et Guy ROSA (Dir.), *Œuvres Complètes*, Vol I (pp. 557-674). Paris: R. Laffont.

HUGO, Victor (2002c). *Les Contemplations* [1856]. In Jacques SEEBACHER et Guy ROSA (Dir.), *Œuvres Complètes*, Vol II (pp. 247-561). Paris: R. Laffont.

HUGO, Victor (2002d). *Promontorium somnii – Proses philosophiques de “1860-1865”*. In Jacques SEEBACHER et Guy ROSA (Dir.), *Œuvres Complètes* (pp. 639-668). Paris: R. Laffont.

KEATS, John (2002). *Selected Letters of John Keats*, edited by Grant F. SCOTT. Cambridge (Mass.): Harvard UP.

KEATS, John (2009). *Keats's Poetry and Prose*, edited by Jeffrey N. COX. New York: W. W. Norton.

BENNETT, Andrew (2004). *Romantic Poets and the Culture of Posterity*. New York: Cambridge UP.

BLADES, John (2002). *John Keats: The Poems*. New York: Palgrave.

CALDWELL, James Ralston (1945). *John Keats's Fancy: The Effect on Keats of the Psychology of His Day*. Ithaca and New York: Cornell University Press.

ÉMERY, Léon (1968). *Vision et Pensée chez Victor Hugo*. Lyon: Les Cahiers libres.

FORD, Jennifer (1998). *Coleridge on Dreaming: Romanticism, Dreams and the Medical Imagination*. Cambridge: Cambridge UP.

FREUD, Sigmund (2008). *The Interpretation of Dreams*. Translated by Joyce CRICK. Oxford: Oxford UP.

GIOVANELLI, Marcello (2013). *Text World Theory and Keats' Poetry: The Cognitive Poetics of Desire, Dreams and Nightmares*. London: Bloomsbury Academic.

JUNG, Carl (1959). *The Archetypes and the Collective Unconscious*, edited by Gerhard ADLER et al. London: Routledge and Kegan Paul.

LACAN, Jacques (1966). *Écrits*. Paris: Le Seuil.

LANGS, Robert (1999). *Dreams & Emotional Adaptation: A Clinical Notebook for Psychotherapists*. Arizona: Zeig Tucker & Co. Inc.

SANDY, Mark (2005). *Poetics of Self and Form in Keats and Shelley: Nietzschean Subjectivity and Genre*. Aldershot: Ashgate.

SCHLEGEL, Friedrich (1991). *Philosophical Fragments* [1797]. Translated by Peter FIRCHOW. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SEGAL, Hanna (1991). *Dream, Phantasy, and Art*. London and New York: Tavistock/Routledge.

WHITE, Keith D. (1996). *John Keats and the Loss of Romantic Innocence*. Amsterdam: Rodopi.

WILSON, Douglas B. (1990). *The Dreaming Imagination: Coleridge, Keats, and Wordsworth*. In J. Robert BARTH, S.J., and John L. MAHONEY, *Coleridge, Keats and the Imagination: Romanticism and Adam's Dream* (pp. 58-80). Columbia and London: University of Missouri Press.

WORDSWORTH William; COLERIDGE, T.S. (2005). *Lyrical Ballads*. Edited by BRETT R.L. et al. London: Routledge Classics.

Les Rêves de Winston Smith. Une interprétation testimoniale de 1984 de George Orwell

Winston Smith's Dreams.

A Testimonial Interpretation of George Orwell's 1984

Helena B. CATALÃO

Docteur en Philosophie, Universidade Católica Portuguesa

helena.catalao@hotmail.com

Mots-clés

herméneutique du témoignage ;
sacrifice ; désir ;
rêve ; individuation.

Dans cet article, nous proposons une interprétation testimoniale du roman *1984* de George Orwell, interprétation qui non seulement intégrerait et dépasserait une interprétation strictement sacrificielle propre à toute logique totalitaire, mais ferait apparaître la pensée onirique qui s'exprime dans les différents rêves de Winston Smith, le héros tragique de l'œuvre. Après l'exercice d'interprétation symbolique des rêves de Winston Smith, nous soutiendrons les deux thèses suivantes : 1) au-delà de la fonction compensatrice attribuée aux rêves, les rêves de Winston Smith apparaissent comme des éléments restaurateurs de son psychisme et, par conséquent, de résistance face aux tortures et à la destruction de son identité personnelle opérés par O'Brien et le Parti ; 2) s'il y a une spécificité de la condition humaine, elle réside dans la conscience onirique, c'est-à-dire l'attribution de sens au récit produit à partir du rêve, essentiel au processus d'individuation de la conscience.

Keywords

hermeneutics of
testimony; sacrifice;
desire; dream;
individuation.

In this paper, we propose a testimonial interpretation of George Orwell's novel *1984*, an interpretation that not only integrates and goes beyond a strictly sacrificial interpretation typical of all totalitarian logic, but also brings to light the dream-like thinking expressed in the various dreams of Winston Smith, the work's tragic hero. Following the symbolic interpretation of Winston Smith's dreams, we will put forward the following two theses: 1) beyond the compensatory function attributed to them, Winston Smith's dreams appear as restorative elements of his psyche and, consequently, of his resistance to torture and to the destruction of his personal identity operated by O'Brien and the Party; 2) if there is a specificity of the human condition, it lies in dream consciousness, that is, the attribution of meaning to the narrative produced from the dream, essential to the individuation process of consciousness.

1. Introduction

L'œuvre intitulée *1984* de George Orwell, publiée en 1949, constitue une référence incontournable, dans le monde littéraire et culturel, de l'anticipation politique et scientifique de l'existence humaine sous l'emprise d'un régime totalitaire, dont le pouvoir et le contrôle s'exercent grâce au développement de la technologie. Si notre approche de la célèbre dystopie de George Orwell n'ajoute rien à ce que l'on a pu écrire sur l'autoritarisme absolu et son potentiel de cruauté humaine, elle propose, toutefois, de relever d'autres éléments du récit littéraire extérieurs à la réalité créée par la machine totalitaire, qui se manifesteraient dans le domaine intègre du psychisme du protagoniste du roman, c'est-à-dire l'inconscient de Winston Smith. Les rêves de Winston émergeraient ainsi à contre-courant de toute conscience collective fabriquée ou manipulée par le Parti et, par conséquent, de toute tentative d'induire délibérément l'inconscient d'une quelconque vérité ou réalité imposée (Orwell, 2018 : 50).

L'interprétation que nous présentons, corrélative d'une vision anthropologique de l'évolution de la culture, intègre deux perspectives opposées, mais complémentaires : la première, essentiellement sacrificielle et la deuxième, fondamentalement testimoniale. L'interprétation sacro-testimoniale de *1984* a pour finalité de soutenir la thèse selon laquelle la spécificité de la condition humaine, face à l'envahissement d'une sorte d'intelligence artificielle, c'est la conscience onirique ; la conscience onirique suppose l'expérience onirique en soi ainsi que la capacité d'interprétation du rêve, c'est-à-dire l'attribution de sens à la narration produite à partir du rêve.

Nous verrons que la conscience onirique de Winston, héros tragique de l'œuvre, apparaît comme élément résistant à la torture psychologique et à la détérioration de l'identité personnelle, violences infligées par O'Brien, implacable fonctionnaire du Parti Intérieur et de la Mentopolice, qui a pour mission d'éliminer les dissidents et toute pensée non conforme à l'idéologie de Big Brother.

1984 raconte l'histoire de Winston Smith, un fonctionnaire du Ministère de la Vérité de l'Océanie, dont l'activité consiste à altérer des données, des informations, des observations, des opinions, de toute sorte de documents fournis – livres et articles de presse – en fonction de l'idéologie de Big Brother. Ce dernier est le chef du Parti, à peine perceptible par le biais de grands écrans, mis partout, avec d'innombrables microphones, pour maintenir la population sous contrôle. Plus qu'un falsificateur officiel de documents, Winston participe à la perpétuelle reconstruction de l'actualité et du passé, rendant obsolètes toutes notions et distinctions entre la véracité et la falsification de l'histoire. Malgré son talent pour la fonction exercée, deux situations inconvenantes et dangereuses pèsent sur Winston : premièrement, le désir secret de remplir les pages blanches d'un carnet acquis dans le magasin d'un antiquaire et, ainsi, exprimer par écrit ses plus intimes et réactionnaires pensées ; deuxièmement, sa relation amoureuse avec Julia, interdite par le Parti. Ces deux situations mèneront Winston sur le chemin d'O'Brien ; ce dernier emprisonnera et torturera Winston jusqu'à ce qu'il devienne « un homme parfait » selon le Parti : un homme dont la soumission et l'adoration envers le Big Brother le rendent apte à accepter que « deux et deux font cinq » et incapable de formuler un seul argument et le moindre raisonnement logique ou discernement critique sur son existence et la réalité qui l'entoure.

2. Dystopie et conscience artificielle : Une interprétation sacrificielle de *1984*

La radicalisation de la logique sacrificielle dans la dystopie d'Orwell apparaît dans l'image de l'humanité formulée par O'Brien, lors de l'une de ses séances de torture sur Winston : une

botte écrasant un visage jusqu'à la fin des temps (Orwell, 2018 : 335). L'idée d'humiliation, de rabaissement et de vincibilité de l'espèce humaine, traduite dans la vision d'O'Brien, est exercée par le Parti à travers de nombreuses pratiques qui caractérisent les sociétés totalitaires : 1) l'inquisition et la constante surveillance grâce aux télécrans contrôlant ainsi la population, à l'intérieur et à l'extérieur de leurs résidences, perscrutant une quelconque expression corporelle ou un geste subversif, passible de traduire une pensée compromettante de l'idéologie du Parti; 2) la progressive substitution de la langue anglaise, tenue pour vieille, par la «Novlangue», le « néoparler » – cette nouvelle langue a comme finalité de restreindre le champ de la pensée et de la création, opérant ainsi une réduction et une élimination des mots indésirables, ainsi que de toutes ambiguïtés sémantiques, délimitant un contenu clair pour chaque terme et chaque proposition, appuyé sur des actions et objets concrets pour exprimer des idées simples et utiles ; 3) la légitimité et l'encouragement au « doublepenser » qui consiste dans la capacité d'accepter et de garder à l'esprit simultanément deux convictions contraires ; il s'agit de nier la réalité par le mensonge et la fraude, en continuant à prendre en compte la réalité niée ; 4) la mutabilité du passé jusqu'à la création d'une réalité fictive, déconnectant l'homme de la vérité et de la mémoire ; 5) la neutralisation du désir individuel, refoulant la pulsion sexuelle et réduisant la sexualité à la procréation et, donc, à la perpétuation de la société (Orwell, 2018 : 89) ; 6) l'antisémitisme installé et nourri par les séances quotidiennes de Deux Minutes de Haine pendant lesquelles la collectivité polarise et exprime sa haine, sa colère, ses peurs, envers l'ennemi du Parti et du peuple, Emmanuel Goldstein, un parfait bouc émissaire – marginalité du dehors par l'étrangeté perçue dans son visage de Juif, sa bêtise sénile et sa voix bêlante (Girard, 1982 : 21-36) – désigné par le gouvernement ; les apparitions publiques de Big Brother, exclusivement virtuelles, intensifient le phénomène de sacralisation et, par conséquent, le sentiment d'adoration et la vénération des foules ; 7) la soumission absolue de l'individu à Big Brother jusqu'à la fusion avec le Parti, impliquant la disparition de toute singularité, intégrité et identité, ainsi que la reprogrammation des consciences par les agents du Parti; 8) la suppression de toute personne dérangeante pour le Parti. L'ambition du Parti est de maintenir le pouvoir, opérant l'annihilation de toute individualité constitutive de l'identité personnelle, afin de créer des êtres émotionnellement vides, mentalement flexibles et manipulables, selon les intérêts du Parti ; des êtres incapables de penser, d'argumenter et de témoigner – un simulacre de l'espèce humaine.

Les séances de Deux Minutes de Haine apparaissent ainsi comme fondamentales pour entretenir le lien entre la collectivité et le gouvernement.

Le plus atroce dans ces Deux Minutes de Haine, ce n'est pas qu'on soit obligé d'y participer mais tout au contraire qu'on ne puisse s'empêcher d'y adhérer. Au bout de trente secondes, plus besoin de faire semblant. Une extase abjecte où se mêlent la peur et la vindicte, un désir de tuer, de fracasser des crânes à coups de gourdin, semble parcourir le groupe comme un courant électrique, et on se transforme à son corps défendant. Pourtant, cette rage est abstraite, c'est une émotion vacante, susceptible de passer d'un objet à l'autre telle la flamme du chalumeau. C'est ainsi qu'il y a un moment où la haine de Winston ne se tourne pas contre Goldstein mais à l'inverse contre Big Brother, le Parti et la Mentopolice. [...] il ne peut s'empêcher de partager le délire général mais cette mélopée indigne de l'humain l'emplit d'horreur. (Orwell, 2018 : 25-28)

La description par Winston des séances de Deux Minutes de Haine témoigne d'une vision du comportement humain régi par l'imitation ou, plus précisément, par le désir mimétique. Selon René Girard, le désir est essentiellement mimétique, c'est-à-dire copié, imité, provenant d'un désir, non authentique, mais plutôt déjà exprimé par l'autre envers un objet ou une personne. Si Winston est conscient du mimétisme qui guide le comportement collectif dans l'animosité envers Goldstein, il se différencie du groupe en dirigeant sa haine vers Big Brother. Ce comportement distinct de Winston, par rapport au mimétisme qui traverse la foule, nous place dans une autre dimension du désir, au-delà du mimétisme. Cet autre désir, que nous appellerons « désir authentique » ou « désir de vie », s'avère être la source de la capacité de résistance psychique de Winston, source qui se manifeste dans l'expérience onirique.

3. La Contrée dorée de Winston : Une interprétation testimoniale de 1984

Contrairement à l'interprétation sacrificielle de 1984, il émerge une interprétation optimiste du roman si l'on applique l'herméneutique du témoignage. Pour cela, il convient d'identifier quatre dimensions qui composent le récit testimonial : 1) la dimension quasi-empirique, qui comprend les éléments oculaires/auditifs, narcissiques et autobiographiques, dans lesquels des situations ou des événements sont exprimés, traduits et transmis grâce au langage ; 2) la dimension judiciaire ou procédurale, dans laquelle l'auteur est appelé à rendre des comptes sur une action considérée par la communauté comme déviante, transgressive, voire illégale ; 3) la dimension martyrologique, c'est-à-dire l'identification de la victime injustement persécutée ; 4) la dimension réparatrice et négociatrice qui provient du rétablissement d'une vérité et de la reconnaissance d'une situation d'injustice ou de la cause (projet, conviction, idéal) défendue par le témoin jusqu'au don (sacrificiel) de sa vie. Ces trois dimensions constituent la notion de témoignage dans son acception complète : le témoignage est le récit ou le discours du témoin sur un événement passé et remémoré, un événement dont l'intensité du vécu ou le traumatisme causé non seulement mobilise le témoin pour lutter contre la situation d'injustice vécue, mais ouvre aussi sa conscience à une réflexion sur le sens de l'expérience radicale vécue, un sens qui reste, dans son intégralité, non appropriable par le témoin en tant que sujet fini (Ricoeur, 1994 : 108-115).

La dimension autobiographique de 1984 traverse évidemment toute l'œuvre, puisque Winston est le principal narrateur de l'œuvre et le principal témoin des violences subies. Cependant, le geste autobiographique est manifesté dès le début du roman avec le désir de Winston de remplir les pages blanches d'un journal intime, acheté chez un antiquaire, et d'y consigner ses souvenirs, ses émotions, ses pensées et, surtout, sa haine envers Big Brother. Écrire dans un journal, dans un coin de la pièce non capté par le télécran, est le premier geste subversif de Winston, poussé par un désir incontrôlable de vérité, en transcrivant des souvenirs, des sentiments et des pensées authentiques.

La dimension judiciaire de l'œuvre se manifeste à deux niveaux : premièrement, dans l'obsession de Winston pour les preuves documentaires qui peuvent restaurer la mémoire et, avec elle, la vérité historique et l'identité collective du peuple d'Océanie ; deuxièmement, dans le lavage de cerveau qu'O'Brien exerce sur Winston pendant son incarcération, le torturant jusqu'à le vider de toute émotion, de tout désir et de toute intention, pour ensuite le convaincre du fait que le seul bonheur, pour tout homme insignifiant, consiste à aimer Big Brother.

La dimension martyrologique, c'est-à-dire la reconnaissance de la victime injustement persécutée, est incarnée par les deux héros tragiques du roman : Julia et Winston Smith sont emprisonnés et torturés pour avoir osé penser contre le Parti, se manifestant ainsi comme

résistant au système. L'aspect totalitaire et martyrologique s'intensifie dans la reconnaissance qu'a O'Brien du potentiel subversif et menaçant du statut de martyr ; cette reconnaissance est décelée dans le soin particulier dont fait preuve O'Brien à ne pas laisser derrière lui de futurs martyrs qui, à leur tour, pourraient générer de futurs témoignages susceptibles d'attirer des adeptes et des dissidents potentiels du gouvernement (Orwell, 2018 : 317).

La dimension réparatrice et régénératrice de l'interprétation testimoniale de *1984* apparaît dans les différents rêves de Winston qui, comme nous venons de le mentionner, constituent la dernière forme de résistance de Winston contre la léthargie intellectuelle et émotionnelle de son quotidien et les tortures subies. Tout au long du livre, Winston raconte ses rêves, dont le contenu atteste et même anticipe les expériences du héros tragique. Selon les apports du neurobiologiste Michel Juvet, la fonction du rêve est de garantir l'individuation de la personne, la singularité de son existence, par la réactualisation, la réinitialisation de sa programmation génétique initiale ; les rêves (le sommeil paradoxal) semblent indispensables pour rétablir la singularité génétique et psychique de l'individu immergé dans des environnements sociaux qui tendent à l'uniformisation (Nathan, 2013 : 66-71). Ces derniers propos rejoignent ceux de Carl G. Jung : entre autres possibilités, les rêves peuvent représenter une réaction inconsciente à une situation consciente (restitution ou compensation), mais aussi attester une transformation radicale de l'attitude consciente (Jung, 1998 : 12-16). La conscience onirique de Winston œuvrerait ainsi pour la résistance de la psyché et la sauvegarde de l'individuation et de l'identité personnelle face aux violences du Parti.

Les deux rêves de Winston, qui surviennent dans la première partie du roman, valident deux perceptions différentes de la réalité. Le premier rêve consiste dans la vision suivante :

[...] sa mère est assise loin au-dessus de lui, sa petite sœur dans les bras. [...]. Toutes les deux le regardent d'en bas. Elle se trouve en effet dans un lieu souterrain – au fond d'un puits, ou d'un tombeau abyssal – mais ce lieu lui-même continue de descendre. Elles sont dans le salon d'un navire en train de couler et le regardent à travers l'eau de plus en plus sombre. Il y a encore de l'air dans le salon, elles le voient comme il les voit, mais elles sombrent sans fin dans les eaux glauques qui les déroberont bientôt à sa vue pour toujours. Lui demeure dans l'air et la lumière tandis que la mort les aspire, et elles sont au fond parce qu'il est à la surface. Il le sait et elles le savent, il le lit dans leur expression. Nul reproche sur leur visage et leur cœur, elles savent simplement qu'il leur faut mourir pour qu'il vive, c'est dans l'ordre des choses. (Orwell, 2018 : 43-44)

Dans une interprétation symbolique du rêve, la référence de Winston, dans le récit onirique, à un lieu souterrain, comme un puits, atteste une tentative de l'inconscient de Winston d'accéder, dans les profondeurs obscures de sa psyché, à une nouvelle énergie, ici représentée par l'eau, principe fluide purificateur, réparateur, régénérateur, qui renvoie à l'origine, à la vie ; cependant, si l'inconscient de Winston signale le déplacement psychique susmentionné (descente et enfoncement) dans ce lieu sombre de l'âme, afin de retrouver l'énergie vitale, l'harmonie et la justesse, pour mieux affronter son quotidien conscient, cette même énergie apparaît corrompue car l'eau est trouble, verdâtre et donc impure. Le rêve manifeste donc une fuite d'énergie, une difficulté de régénération psychique, une instabilité émotionnelle et, par conséquent, un état dépressif de la part du rêveur (Chevalier ; Gheerbrant, 2021 : 431-433 ; Moir, 2008 : 7). Cette interprétation est renforcée par la superposition des

éléments « puits » et « tombe » dans la zone souterraine, dès le début du récit onirique. D'autre part, si nous analysons les éléments impliqués dans le rêve, tels que l'eau et le bateau naufragé, nous constatons qu'ils renvoient au féminin (*anima*) : si l'eau symbolise l'origine de la vie, le bateau naufragé renvoie à la mer. Dans le langage des rêves, la mer représente l'inconscient (l'invisible, l'occulte, l'intuition, les émotions) et la mère (les eaux maternelles, l'origine de la vie et le point final du cycle de l'eau), deux éléments associés au féminin (Romey, 2022 : 389-390). La mer symbolise un état transitoire entre des possibilités informelles et des réalités formelles, une situation d'ambivalence comme l'incertitude, le doute et l'indécision (Chevalier ; Gheerbrant, 2021 : 720-724). La mer est donc simultanément une représentation de la vie (création), de la mort (purification) et de l'état d'esprit des humains (émotions, paisibles ou tourmentées). Le bateau étant un symbole du déplacement temporel collectif de plusieurs personnes, mais aussi symbole d'un changement, d'un nouveau départ, d'une nouvelle direction dans l'existence, l'idée de naufrage renvoie à l'échec de Winston à actualiser ces potentialités, qui se manifeste par une incapacité à agir (Moir, 2015 : 38-39 ; Moir, 2015 : 71-72 ; Romey, 2022 : 269). On peut ajouter que l'image des personnages féminins s'enfonçant dans les eaux troubles suggère l'idée de « trou noir » ou de « spirale » qui correspondent au mouvement descendant de l'information consciente vers le niveau subconscient (zone de non-conscience attractive) et donc à l'oscillation anormale, dans un processus normal d'évolution psychique, de la lumière (conscience) vers l'ombre (inconscient, lieu de refoulement des souvenirs dérangeants) ; il s'agit cependant d'une ouverture vers l'invisible, le caché, l'inconnu, mais aussi vers la révélation (Chevalier ; Gheerbrant, 2021 : 1130 ; Moir, 2006 : 91). Le rêve suggère également une inclination pour l'aspect négatif de la dimension féminine, qui se manifeste par des attitudes telles que la passivité, la stagnation et la fixation sur le passé. Nous serons tentés de déduire qu'il est impossible pour le rêveur de réhabiliter sa dimension féminine (*anima*), réhabilitation qui lui procurerait une harmonie intérieure (Romey, 2022 : 234). Mais l'idée de la non-récupération de la dimension féminine perd de sa justesse et de son sens si nous tenons compte de l'état d'esprit rapporté par le rêveur à la fin du rêve : un sentiment de confiance dans l'idée que la mère et la sœur-enfant doivent mourir pour que le rêveur puisse rester en vie, et que cela faisait partie de l'ordre inévitable des choses ; rappelons que l'idée de la mort est présente dès le début du rêve lorsque les images « puits » et « tombe » se superposent dans l'espace souterrain. Pour le rêveur, la mort, le sacrifice de la mère et de l'enfant-sœur est nécessaire, voire inévitable, et n'est pas une source d'angoisse, mais plutôt le signe d'un processus de transformation intérieure, résultant de l'assimilation et de l'intégration de la connaissance ou de la réalité (Moir, 2006 : 257-258). Ces sentiments de confiance et de sérénité, dont témoigne le rêveur face à la mort de sa dimension féminine, représentée par la mère et la sœur-enfant, prennent tout leur sens si l'on considère l'observation suivante de Georges Romey : le symbolisme du souterrain (grotte, tunnel ou couloir), ainsi que le cheminement descendant dans les profondeurs obscures et froides, sont inséparables de la lumière, préparant ainsi l'ouverture vers un ciel illuminé, une clarté intérieure, un état de lucidité et, par conséquent, la dissolution de toute angoisse existante dans la vie consciente (Romey, 2022 : 593-594). Dans le rêve analysé, Winston a accès à la lumière et à l'air, tandis que sa mère et sa sœur-enfant disparaissent, s'enfonçant dans les profondeurs des eaux troubles, comme absorbées par la mort. Le symbolisme de la mort (la tombe), associé à l'ambivalence de l'espace souterrain, donne au scénario tragique une tonalité positive : ce qui meurt dans le rêve, ce n'est pas la dimension féminine du rêveur, son *anima*, mais l'échec du passage de *l'anima*, attesté par le « salon du bateau naufragé » où apparaissent les deux figures féminines ; échec du passage de

l'anima dans la (re)rencontre avec *l'animus* afin d'atteindre l'équilibre intérieur. La disparition et le détachement (la mort) de la traversée infructueuse de *l'anima* non seulement permettent d'autres tentatives psychiques de recherche d'harmonie intérieure, mais aussi apportent la connaissance (la lumière et l'air) au rêveur, précisément l'état dépressif qui le menace. Le rêve de Winston contient un avertissement, en même temps qu'il témoigne d'une difficulté à maintenir l'équilibre émotionnel, en raison de la rencontre manquée de *l'anima* (féminin) avec *l'animus* (masculin) : la perte de clarté sur ses propres émotions et perceptions de la réalité, associée à une difficulté à accéder à une énergie nouvelle, à une régénération grâce au principe de l'énergie vitale, nécessaire à la (ré)action, propre à *l'animus*. De plus, la projection de *l'anima* dans l'image de la sœur-enfant entraîne une difficulté encore plus profonde, puisqu'il s'agit d'une dimension plus pure (enfant intérieur) de la psyché de Winston, une dimension qui est aussi une dimension de paix et de sérénité qui permet l'accès et le développement des potentialités associées au féminin, telles que les émotions, l'intuition, la réceptivité, l'imagination, la créativité et la capacité à être fasciné par la vie. Il s'agit aussi de l'oubli (perte ou exil psychique) du pays natal, de la terre où s'est déroulée l'enfance, oubli qui met en péril la rencontre du rêveur avec sa dimension féminine, qui lui apparaît obscure, presque imperceptible et, finalement, la réconciliation avec l'image de sa mère. En plus de représenter la dimension la plus authentique de l'intériorité du rêveur, l'enfant en tant que bébé symbolise ce qui est à venir, le voyage existentiel, l'espoir d'accomplissement, mais aussi la régression (Romey, 2022 : 65). Dans le contexte du rêve de Winston, la mort du bébé-enfant, placé dans un environnement sombre et dégradé, signifie la tentative de mettre fin à l'état psychique régressif de Winston et, par conséquent, la promesse d'une nouvelle traversée de *l'anima*. Enfin, la prédominance d'éléments féminins faisant référence à la mère (eau, mer, projection de la mère) notifie au rêveur un malaise résultant de son histoire personnelle avec sa mère, dans un passé lointain, vraisemblablement dans l'enfance, malaise déclenché par les expériences et le contexte de vie actuels.

La seconde partie du rêve rapporté par Winston témoigne d'un autre aspect de la réalité du rêveur :

Et puis tout à coup, il se trouve sur une herbe rase et élastique un soir d'été à l'heure où les rayons obliques du soleil dorent le sol. A l'état de veille, il le nomme la Contrée dorée. C'est un vieux pâturage grignoté par les lapins et traversé par un sentier qui serpente entre des taupinières éparses. Dans la haie clairsemée, au bout du champ, les rameaux des ormes se balancent mollement à la brise, leurs feuilles frémissantes touffues comme une chevelure de femme. Non loin de là, sans qu'il puisse le voir, coule un clair ruisseau indolent ou nagent des chevesnes dans des trous d'eau sous les saules.

La fille brune traverse le pré pour venir vers lui [Winston]. D'un seul geste altier, elle arrache ses vêtements et les jette. Son corps si blanc et lisse n'éveille pourtant aucun désir en lui, il le regarde à peine tant il est transporté d'émotion devant le mouvement avec lequel elle s'est délestée de ses habits, sa grâce négligente qui annihile toute une culture, tout un système de pensée, comme s'il suffisait d'un geste sublime du bras pour anéantir Big Brother et la Mentopolice, geste d'un autre âge, lui aussi. Winston se réveille avec le mot « Shakespeare » sur les lèvres. (Orwell, 2018 : 45)

Dans cette partie du rêve de Winston, nous pouvons voir une tentative de compensation psychique de l'état dépressif précédemment signalé par le premier rêve, précisément en raison du bien-être que le rêve procure au rêveur. Les rêves de compensation ont tendance à être agréables parce qu'ils comblent une absence, un manque dans la vie consciente. La particularité des rêves de compensation, c'est qu'ils apportent au rêveur justement ce que la réalité consciente ne peut offrir afin de sauver l'équilibre psychique du rêveur, nécessaire pour affronter un quotidien difficile et hostile qui peut générer un malaise psychique et existentiel. La compensation apportée par le rêve se situe au niveau de *l'anima*, c'est-à-dire de la dimension féminine du rêveur. Les éléments qui se manifestent dans le paysage du rêve et qui renvoient au féminin sont les herbes rases et élastiques, le pâturage traversé par un chemin, la terre, la taupe, les feuilles de l'arbre aussi épaisses qu'une chevelure de femme, le ruisseau et la jeune fille aux cheveux noirs. Au début du rêve, Winston décrit le paysage dans lequel il se trouve comme sur « une herbe rase et élastique un soir d'été à l'heure où les rayons obliques du soleil doré le sol », ce que l'on appelle la « Contrée dorée ». Si les herbes rases et élastiques représentent le sexe féminin dans une apparence négative, puisque non abondante, la lumière dorée qui pénètre le paysage un après-midi d'été est un élément masculin, faisant allusion non seulement à la connaissance (lumière), mais aussi à la transmutation (or) ; cette transmutation serait une tentative de (ré)harmonisation des polarités féminines et masculines, présente dans l'expression « Contrée dorée ». Ensuite, Winston se réfère au même endroit en le caractérisant comme un vieux pâturage mangé par les lapins, traversé par un chemin sinueux et où l'on pouvait voir des taupinières çà et là ; en comparant cette description du paysage avec la précédente, cette dernière suggère une légère dégradation, causée par le parasitisme de la taupe. Si la présence de lapins se nourrissant dans le pâturage renvoie à la nécessité de (re)découvrir la dimension féminine de la rêveuse, la taupe tend à représenter l'infiltration dans l'inconscient d'une sorte d'agent myope ; les trous dans le pâturage sont le résultat de la tentative de ce petit agent de percevoir les failles et les intimités psychiques (Moir, 2015 : 617-618). Les monticules représenteraient une diminution de la vitalité psychique causée soit par l'intrusion de tiers dans sa psyché, soit par les propres efforts d'introspection de Winston pendant les heures d'éveil.

Contrairement à l'image de l'eau verdâtre et trouble du rêve précédent, Winston se souvient d'un ruisseau clair mais au débit lent, ce qui témoigne d'un lent rétablissement de l'état émotionnel de Winston et d'une perception plus claire de son chemin existentiel. Winston mentionne également l'orme et le mouvement de ses feuilles en masses denses comme les cheveux d'une femme ; cette image suggère un retour à un état plus inspirant, qui pourrait finalement provenir d'une présence féminine dans la vie consciente. Le rêve se termine par l'image d'une jeune fille brune qui se déshabille ; or, la nudité sans l'ombre d'une honte ou d'une pudeur est un signe d'authenticité et de cohérence entre les pensées et les actions du rêveur. L'interprétation de cette dernière image s'inscrit dans la compréhension par Winston du geste comme subversif, capable de réduire à néant Big Brother et la Mentopolice. Enfin, Winston se réveille en pensant à Shakespeare, l'un des plus grands poètes et dramaturges de langue anglaise dont l'œuvre, le génie et l'originalité semblent incompatibles avec la réduction linguistique et l'atrophie créative provoquées par la nouvelle langue imposée par Big Brother. En revanche, si l'on décompose le nom « Shakespeare » en « *shake* » et « *spear* » on trouve un *animus* en latence, qui attend de se positionner pour se manifester et ainsi faire, concevoir, créer quelque chose. Au-delà de compensatoire, le rêve se révèle être une tentative de l'inconscient de régénérer le psychisme de Winston, notamment parce que le rêve dépeint un paysage naturel

dans lequel règne un sentiment de bien-être, malgré les éléments moins positifs qui composent le récit du rêve.

Curieusement, dans la deuxième partie du roman, la première rencontre amoureuse entre Winston et Julia a lieu dans un endroit extrêmement similaire à la Contrée dorée dont Winston avait rêvé. Par cette impression, Orwell attribue au rêve une autre dimension : outre l'aspect régénérateur et le réajustement du rêveur avec un désir authentique, conforme à son « essence » – désir authentique étouffé par le mimétisme et l'ultra-uniformité environnementale –, le rêve comporte une dimension de prévisibilité.

Le troisième rêve de Winston a lieu dans la deuxième partie du roman, après sa rencontre amoureuse avec Julia. Le rêve exprime un sentiment de bien-être, de protection, de confort et la perspective d'un horizon clair et infini. C'est ainsi que l'on peut lire sur ce dernier :

[...] un grand rêve lumineux où sa vie semblait se déployer devant lui comme un paysage après la pluie, un soir d'été. Les images se déroulaient à l'intérieur du presse-papier mais la surface du verre était la voûte du ciel et dedans tout baignait dans une lumière claire et douce qui ouvrait des horizons à perte de vue (Orwell, 2018 : 202). [...] il revoyait [...] un geste du bras qu'avait eu sa mère, et qu'avait même répété trente ans plus tard la juive [la réfugiée] du bateau vu au cinéma, celle qui tentait de protéger son petit garçon des balles avant que les autres hélicoptères les pulvérisent l'un comme l'autre. (Orwell, 2018 : 203-208)¹

Ce dernier rêve est composé de deux scènes apparemment antagonistes. Le premier scénario offre la perception d'une réalité idyllique : un vaste paysage, sous un ciel arqué (voûte céleste) éclairé par une douce lumière, typique d'un après-midi d'été, qui semble ouvrir une infinité de perspectives. Nous retrouvons donc la représentation de la Contrée dorée, manifestée dans le rêve antérieur, précédée cette fois-ci par la pluie, principe féminin (l'eau) qui, lorsqu'elle est torrentielle, annonce un état de dépression ou de tristesse, mais qui, lorsqu'elle est faible, symbolise le don céleste de la fertilité, de la purification et de la régénération (Chevalier ; Gheerbrant, 2021 : 885 ; Moir, 2015 : 497). Cette dernière perception de la Contrée dorée perd de son intensité lorsqu'elle apparaît sous la forme d'un presse-papier, la réduisant à un simple objet. Les papiers utilisés pour immobiliser l'artefact pourraient être ceux du journal de Winston et donc de l'existence dont témoigne le rêveur, ainsi que le travail de destruction et de manipulation psychique et mnésique (réécriture fictive de la réalité, de l'histoire et de la vision du monde du rêveur) de Big Brother et d'O'Brien. Ainsi, la réduction de la Contrée dorée à un artefact témoigne d'une perte de réalité d'un état intérieur associé à ce monde idyllique, parfois lié à un sentiment de liberté et de sérénité, typique de l'enfance. L'inconscient de Winston alerterait, à travers le presse-papier, sur l'artificialisation de cette réalité intérieure qu'est la Contrée dorée, dont le poids ne fait que fixer la transcription d'une réalité qui l'éloigne de l'essence, de la nature primordiale, de la vérité et, donc, d'un état de liberté et de sérénité qui est la condition du bonheur.

La deuxième partie du rêve met en scène la mère de Winston, dans un contexte de guerre, tentant de protéger son fils des balles ; si la guerre symbolise le chaos émotionnel dans lequel se

¹ « Il repense à cet autre rêve, celui d'il y a deux mois. Dans la même attitude que ce couvre-lit d'un blanc sale, sa mère était assise, l'enfant accroché à elle, dans un bateau qui faisait naufrage et qui s'enfonçait de minute en minute ; elle levait les yeux vers lui à travers l'eau de plus en plus sombre » (Orwell, 2018 : 207).

trouve le rêveur, le geste protecteur est une réaction à la tentative d'anéantissement de la personnalité et de l'identité du rêveur par un environnement menaçant dans sa vie consciente. La substitution de la mère à la réfugiée juive renforce cette dernière idée : la mère juive en tant que transmettrice d'une vision du monde (culture et modes de vie) et protectrice de l'enfant désigné comme bouc émissaire, qu'elle tente de sauver d'une réalité chaotique. Cependant, ce geste salvateur est annoncé comme vain, précisément à cause du destin tragique de la réfugiée et donc de l'association avec le crash de l'hélicoptère ; ce dernier renvoie à un désir d'indépendance et de liberté, animé par une énergie puissante, mais instable, incontrôlable, sans repères, sans principe inspirateur supérieur et, donc, hautement destructrice.

Le dernier rêve de Winston se déroule dans la troisième partie de l'œuvre, après la torture psychologique infligée par O'Brien. Winston décrit le rêve ainsi :

Il marchait dans un couloir, attendant la balle. Il savait qu'elle allait arriver incessamment. Tout était en place, lissé, reconcilié. Finis les doutes, finies les discussions, la souffrance, la peur. Son corps était sain et puissant. Il marchait sans effort, dans la joie du mouvement et avec la sensation d'avancer au soleil. Il ne longeait plus les étroits corridors blancs du Ministère de l'Amour [...]. Il était dans la Contrée dorée, il suivait le sentier à travers le pré tondu par les lapins. Il sentait l'herbe courte et élastique sous ses pas et la douceur du soleil sur son visage. En lisière du champ, les ormes frémissaient à peine, et quelque part, plus loin, coulait le ruisseau où les chevesnes nagent dans les trous d'eau sous les saules. (Orwell, 2018 : 350)

Le rêve revient à l'image de la Contrée dorée, renvoyant à nouveau à celle du bien-être, de la paix et de la sérénité, malgré la menace de mort, menace masculine par l'aspect phallique de l'arme associée à la balle – la mort, dans le langage onirique, renvoie plus à la transformation personnelle qu'à la mort physique. Cependant, l'inconscient de Winston ajoute d'autres éléments, d'ordre sexuel : si l'herbe renvoie à la régénération, au renouvellement, à la vie, elle symbolise également le sexe féminin ; les pieds, à leur tour, renvoient à l'organe sexuel indifférencié, bien qu'ici, très probablement, au sexe masculin. Le rêve actualise le souvenir de Julia, à travers la réaffirmation du désir sexuel, manifestation de la pulsion de vie.

La réaction de Winston à l'éveil du rêve va dans le sens de notre interprétation :

Tout à coup, il sursaute d'horreur. La sueur lui inonde l'échine. Il vient de s'entendre crier :

– Julia, mon amour ! Julia ! Julia ! Julia ! Julia !

Un instant, l'illusion de sa présence l'a submergé. Elle n'était pas seulement avec lui mais en lui, comme si elle s'était glissée dans sa peau. En cet instant, il l'a aimée bien plus fort que du temps où ils étaient ensemble et libres. Et puis, il a eu comme la certitude qu'elle était vivante, et qu'elle avait besoin de son aide. (Orwell, 2018 : 350)

Le roman se termine avec Winston affirmant son amour pour Big Brother. Le dernier argument d'O'Brien pour accomplir cette prouesse est de mettre un rat près du visage de Winston. Dans cet instant de dégoût et de douleur intense, Winston cède en demandant sa substitution par Julia, dubitatif de ses sentiments envers elle. De ce fait, Winston renonce à une

cohérence intérieure, compromettant ainsi l'histoire qu'il s'est racontée de lui-même (Rorty, 1994 : 224), mais aussi à son intégrité morale, à son témoignage.

Si nous acceptons l'idée que le langage onirique constitue le seul vocabulaire dans lequel Winston pourrait raconter une histoire cohérente sur lui-même, nous pouvons dire que seule la description d'un dernier rêve pourrait démontrer la sincérité, ou non, de son amour pour Big Brother et donc la supériorité d'une intelligence artificielle et sacrificielle sur le « témoin intérieur » (l'inconscient), gardien de la psyché et d'un désir ou une pulsion de vie authentique. Un dernier rêve que Winston ne racontera pas, nous laissant sans réponse quant à la question de la capacité/l'incapacité de résistance à la destruction de l'identité personnelle.

4. Conclusion

Lors de sa rencontre avec O'Brien, Winston témoigne du rêve suivant :

[Winston] a rêvé qu'il traversait une pièce dans l'obscurité la plus totale. Quelqu'un assis tout près de lui disait au passage : « Nous nous reverrons dans un lieu où il n'y a pas de ténèbres ». Les mots étaient prononcés sur un ton égal, presque l'air de rien ; c'était un constat, non une convocation. Il ne s'était pas arrêté. [...] Winston ne sait pas ce que l'annonce recouvre, il sait seulement que d'une manière ou d'une autre elle se réalisera. (Orwell, 2018 : 38)

Si, dans la logique du rêve, l'obscurité ne peut que déboucher dans la lumière, ce lieu sans ténèbres, vers lequel Winston se dirige, ne peut être que la Contrée dorée (Soi). Le rêve de Winston serait ainsi un rêve de passage vers une réalité autre – psychique et spirituelle –, lieu sans conflit, sans opposition ou division, mais constamment parasité par un tiers (taupe/O'Brien ou Big Brother) qui, en dernière analyse, n'est autre qu'un aspect de Winston, faisant écho au quotidien de la conscience vigile. Si, dans le rêve, le constat du passage vers un lieu sans ténèbres (mal-être, sacrifice, violence) suggère l'antériorité de la Contrée dorée (bien-être, harmonie, insouciance) à laquelle toute personne aspire, le fait que George Orwell glisse dans l'esprit de Winston l'idée de la prédiction du rêve, au-delà des fonctions de compensation, de résistance et de la prévisibilité décelées confirme l'intention d'une pensée onirique dans l'œuvre 1984.

BIBLIOGRAPHIE :

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain (2021). *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris : Bouquins & Montchrestien.

GIRARD, René (1982). *Le Bouc Émissaire*. Paris : Grasset & Fasquelle.

JUNG, Carl G. (1998). *Sur l'interprétation des rêves*. Traduction par Alexandra TONDAT. Paris : Albin Michel S.A.

NATHAN, Tobie (2013). *La nouvelle interprétation des rêves*. Paris : Odile Jacob Poche, Psychologie.

MOIR, Tristan-Frédéric (2006). *Entrez dans vos rêves. Leurs différents niveaux de lectures*. Paris : Trajectoire.

MOIR, Tristan-Frédéric (2008). *Images et symboles du rêve*. Paris : Lanore.

MOIR, Tristan-Frédéric (2015). *Le nouveau dictionnaire des rêves*. Paris : l'Archipel.

ORWELL, George (2018). *1984*. Traduction par Josée KAMOUN. Paris : Gallimard, Folio.

RICOEUR, Paul (1994). *Lectures 3. Aux Frontières de la Philosophie*. Paris : Seuil, Points Essais.

ROMEY, Georges (2022). *Dictionnaire de la symbolique des rêves*. Paris : Albin Michel, Espaces Libres.

RORTY, Richard (1994). *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Traduction par Nuno FERREIRA DA FONSECA. Lisboa: Presença.

Facts and Fiction in Raskolnikov's First Dream

Andrei Victor COJOCARU

Universitatea "Alexandru Ioan Cuza" din Iași

andreicojocaru93@yahoo.com

Keywords

dream; psycho-
analysis; guilt;
pride; perception.

The dreams in Dostoevsky's great novels provide a window into the consciousness of the characters, revealing the duality and conflict between reason and emotion, as well as deep philosophical and moral implications. From a psychoanalytic perspective, Dostoevsky's dreams reveal the moral dilemmas and inner conflicts of the characters, and are more than just random manifestations of the unconscious. For example, in the novel *Crime and Punishment*, Raskolnikov's dream that precedes the murder of the pawnbroker symbolizes his latent guilt and the tension between his empathy and his violent tendencies. The article details the symbolism of this dream, emphasizing that the failure to understand the messages of the unconscious foreshadows the hero's tragic path. It also examines certain social, moral and psychological aspects of the novel's main character, a former intelligent but arrogant student who considers himself morally superior and justified in committing the crime. Although he is caught between his radical ideas and his own conscience, a lack of empathy and social isolation contribute to his decision to commit the crime.

Crime and Punishment explores the psychological complexities of a young student, Rodion Raskolnikov, who, convinced of his own theories, commits a heinous murder. Not only here, but through all of his novels, Dostoevsky explores the limits of justice, guilt, redemption, human nature and love, offering a reflection on the meaning of life and suffering. It has been observed that there are three main types of dreams in the writings of F.M. Dostoevsky: dreams of encirclement, dreams of submersion and dreams of escape (Livingstone, 2019). In this article, only one dream of encirclement will be analyzed in depth – the dream that precedes the murder of Alyona Ivanovna. Although there are already numerous studies devoted to the analysis of Dostoevsky's novels, focusing on an analysis that is largely tributary to psychoanalysis, the subject is far from being exhausted. This is due to the multiple perspectives offered by the creations of great authors. Moreover, in comparison with *The Brothers Karamazov*, *Crime and Punishment* tends to be underrated: "As such it is a rich subject for psychoanalytic study, but relatively little attention has been given to it" (Lower, 1969: 728).

Louis Breger (1989) sees Dostoevsky as a keen observer of the human psyche, offering a perspective on the literary character that provides the basis for a new direction in psychoanalytic studies. F.M. Dostoevsky's creative vitality, combined with an impeccable attention to detail, creates veritable mirrors of all social typologies. The individuals who populate the universe of Dostoevsky's fiction are astonishing for their extraordinary ability to reflect social reality, but – above all – the psychological depth of every human being.

This article combines psychological analysis with the hermeneutics of symbols, focusing on a single key moment in the novel *Crime and Punishment*: Rodion Romanovich Raskolnikov's first dream. Through this dream, Fyodor Dostoevsky provides a deep insight into the psychology of the protagonist and explores – from a different perspective – the theme of the struggle between good and evil, virtue and sin, salvation and damnation.

Given the depth of psychological analysis in his novels, every detail seems relevant to unravelling the complexity of the protagonists – all the more so the recurring details (Bahtin, 1970: 54). Dreams appear as a recurring motif in his works, and their exploration can prove particularly fruitful in revealing the human nature and inner conflicts of the characters. In such circumstances, dreams are not merely manifestations of the unconscious with a “decorative” role in the economy of the texts, but are meant to illustrate moral dilemmas in a different light and, in this respect, they represent defining aspects of the indirect characterization of the characters. In addition, Dostoevsky uses dreams to provide a different (more cryptic, but also more meaningful) description of circumstances, motivations for seemingly absurd actions, fears and repressed desires, and to deepen our understanding of their causes. Simply put, they serve as a “window” into the souls of his characters, allowing the reader to better understand them:

In a morbid condition of the brain, dreams often have a singular actuality, vividness, and extraordinary semblance of reality. At times monstrous images are created, but the setting and the whole picture are so truth-like and filled with details so delicate, so unexpectedly, but so artistically consistent, that the dreamer, were he an artist like Pushkin or Turgenev even, could never have invented them in the waking state. Such sick dreams always remain long in the memory and make a powerful impression on the overwrought and deranged nervous system. (Dostoevsky, 1917: 54)

Undoubtedly, the aforementioned fact is not new; it has been noted since the writer’s lifetime and has been analyzed from various points of view by several literary scholars and critics. Dreams are often associated with themes of guilt and redemption, reflecting the conflict between good and evil in the characters. They function as a form of self-assessment and moral reflection. Dostoevsky uses dreams to express the characters’ internal conflicts, revealing the tensions between their hidden desires and moral or social constraints. Dreams allow for the exploration of fundamental philosophical questions such as the meaning of life, human freedom, and the existence of divinity. They provide a platform for examining the beliefs and values of the characters.

Throughout Dostoevsky’s great works there are a number of dream episodes that have a powerful effect on the reader. In *Crime and Punishment*, for example, Raskolnikov’s first dream foreshadows the violence to come – and reflects his internal moral conflict. The dream emphasizes the character’s latent empathy and hidden guilt. Another similar example is Dmitri Karamazov’s dream in which he sees a suffering child. This dream reveals his conscience and increases his feelings of guilt and pity. Dmitri Karamazov is extroverted and impulsive (relying more on instinct than reason), while Raskolnikov is introverted and more inclined to reflection than action. Also, the most notable difference between their fates is that the former is not actually the perpetrator of the crime for which he is on trial, while the latter is. Aside from the obvious differences between the two personalities, the fate of this protagonist in *The Brothers Karamazov* is in some ways similar to that of Raskolnikov: both are accused of a crime, both are very proud, both are at odds with the majority of society, and so on.

Somewhat similar to Raskolnikov’s last dream is the dream of the protagonist of *The Idiot*: Prince Myshkin has a dream in which he sees a corrupt and decadent world, symbolically correlated with the moral decay of the society around him – doubled by the ideological conflicts of the time. The dream episode also functions as a foreshadowing of the tragic events to come. In the same way, the dreams of the characters in *The Possessed* often reflect the chaos and moral dissolution in society, or emphasize alienation and unexpressed desires. And the

dream life of Arkady Makarovich Dolgoruki (the main character in *The Adolescent*) reflects the anxieties and ambitions of a young man in search of a doting father (who does not recognize him as a legitimate son), but also opens a bridge for self-analysis and exploration of the sense of worthlessness, giving him new perspectives on his own identity and destiny. And more examples could be given.

The point of view that we want to take up and develop is the association of dream details with salient aspects of the dreamer's character. Here, we will dwell only on the case of Rodion Romanov Raskolnikov. A character of extraordinary complexity whose characterization encompasses multiple psychological, philosophical, and moral dimensions, he is the fictional embodiment of the ethical and existential dilemmas of modern man, offering a profound exploration of the human condition and the nature of guilt and redemption. His transformation from a cold and calculating criminal to an individual who recognizes and accepts his sins is one of the most exciting developments in world literature.

Before going deeper into the matter, it is worth recalling the moment to be analysed: the protagonist dreams that he is a child again (about seven years old) and, together with his father, he walks through a small provincial town – even “the little town of his birth” (Dostoevsky, 1917: 54). Only a tavern stands out in the flat landscape that emerges in the dream world: “The little town stood on a level flat as bare as the hand, not even a willow near it; only in the far distance, a copse lay, a dark blur on the very edge of the horizon. A few paces beyond the last market garden stood a tavern, a big tavern, which had always aroused in him a feeling of aversion...” (54-55) here, they [Raskolnikov and his father] will witness the merciless murder of an old and helpless mare. Its master appears as a drunken and very proud man (named Mikolka, “a young thick-necked peasant with a fleshy face red as a carrot”) who arrogantly invites a large group of rather motley individuals (“wearing red and blue shirts and coats thrown over their shoulders”) with whom he burdens the poor animal.

Angry that the mare can't even pull the overloaded cart, Mikolka begins to beat her savagely, and the other men join him in this brutal act. The child tries in vain to stop the violence. A very possible reflection of unconscious guilt occurs when the Raskolnikov child realizes his powerlessness to stop Mikolka's criminal instinct. And this feeling has very deep roots, which go beyond the fictional boundaries of the novel and can be traced even in the fate of the author himself (Lower, 1969: 728-729). Moreover, from the perspective of psycho-analytic analysis, all the characters can be understood as complementary sides of the author's own personality.

Against the background of the tension created by the struggle between his violent impulses and the increasingly weak voice of his conscience, the protagonist awakens with the determination to kill the old moneylender. After this awakening, the inner struggle between the voice of conscience and the murderous instinct fueled by pride and anger will continue with even greater intensity:

He felt utterly broken: darkness and confusion were in his soul. He rested his elbows on his knees and leaned his head on his hands. “Good God!” he cried, “can it be, can it be, that I shall really take an axe, that I shall strike her on the head, split her skull open... that I shall tread in the sticky warm blood, break the lock, steal and tremble; hide, all spattered in the blood... with the axe.... Good God, can it be?” (Dostoevsky, 1917: 59)

The oneiric episode in the first part of the text is placed – not coincidentally – at a moment when Raskolnikov, overwhelmed by the idea of the crime he is about to commit, exhausted by troubled thoughts and alcohol, falls asleep by the side of the road: “He turned homewards, but reaching Petrovsky Ostrov he stopped completely exhausted, turned off the road into the bushes, sank down upon the grass and instantly fell asleep” (Dostoevsky, 1917: 53). So, he is already in a manifest state of physical as well as mental and moral exhaustion, and the dream reflects the latent potentiality of this state of exhaustion, coupled with great moral confusion. As we shall see in the following pages, through this memorable scene Dostoevsky offers a deeper understanding of both the motivations and the anxieties of the protagonist, while at the same time foreshadowing the tragic course of events to come, which are decided at the very moment when the hero abandons the pregnant warning of his dream:

He rose to his feet, looked round in wonder as though surprised at finding himself in this place, and went towards the bridge. He was pale, his eyes glowed, he was exhausted in every limb, but he seemed suddenly to breathe more easily. He felt he had cast off that fearful burden that had so long been weighing upon him, and all at once there was a sense of relief and peace in his soul. “Lord,” he prayed, “show me my path – I renounce that accursed... dream of mine. (Dostoevsky, 1917: 60)

Most scholars who have dealt with the meaning of this episode agree that it is a symbolic representation of Raskolnikov’s inner conflict. The innocent humanity appears in the childlike disguise of the main character, and his criminal tendencies are embodied in the form of Mikolka. At the same time, the balance between his violent impulses and his deeper compassion is portrayed in a sufficiently meaningful way. The latter has only two representatives (little Raskolnikov and his father), while the former murderous impulses wear the masks of the mob led by the mare’s master.

Raskolnikov’s conscience revolts against the idea of violence unrestrained by any authority capable of balancing things¹. The child in the dream, crying and trying to save the horse, symbolizes Raskolnikov’s human and empathetic side – and the old and helpless horse symbolizes the innocent victims of violence and cruelty.

In particular, the act committed at the tavern foreshadows the murder that Raskolnikov is about to commit against old Alyona Ivanovna. The mistreated horse and the murdered old woman have a certain symbolic relationship in the protagonist’s mind, emphasizing that, on some level, Raskolnikov understands the monstrous nature of what he intends to do. In general, the brutal act of killing the horse reflects the immoral nature of violence, suggesting that any act of violence, no matter how justified in the mind of the killer, is essentially an atrocity against nature. Thus, through this dream, Dostoevsky explores the duality of human nature: Raskolnikov is caught between the cold reason that justifies murder as an act of “justice” and his deep feelings of compassion and revulsion towards violence.

The role of divinity is also worth mentioning. The fact that the would-be criminal invokes God to show him the way should not be overlooked. On the face of it, one could argue that the protagonist is disavowing the fictional (or even misleading or lying) nature of the dream in order to connect more closely with the facts of immediate reality. However, an overview of the

¹ The presence of the father in the dream may suggest Raskolnikov’s childhood influences and his relationship with authority figures. The father, a passive witness to the violence, may symbolize the lack of intervention by the authorities or society in the face of acts of cruelty.

details shows that if he had been able to grasp the subtle teachings of the dream scenario, then his suffering would have been greatly reduced. In fact, the divinity had already spoken to the hero through the subtle matter of the dream, only – because of hubris – he had neither the power nor the will to listen.

Another important detail is that the dreamer's destination was not the tavern, but the cemetery – where the child used to visit the grave of his grandmother and his brother who had died when he was only six months old. Moreover: “In the middle of the graveyard stood a stone church with a green cupola where he used to go to mass two or three times a year with his father and mother, when a service was held in memory of his grandmother” (Dostoevsky, 1917: 54). Thus, the Raskolnikov child's destination was to go to church with his father – and the symbolism of this is highly relevant, whether we are considering a psychoanalytic or a religious perspective. What is certain is that, in this context, the protagonist's dream universe focuses on the idea of salvation and eternal life (symbolized by the church, which is surrounded by death (the cemetery), coexists with it and gives it meaning. But their path is interrupted by the tavern episode – just as the protagonist's life path does not follow a smooth direction towards its final destination, but veers towards murder.

The protagonist of Fyodor Mikhailovich Dostoevsky's novel is one of the most complex and fascinating characters in world literature. His detailed characterization requires an exploration of the various facets of his personality, motivations and development throughout the novel. In terms of socio-economic background, Raskolnikov is a former law student living in extreme poverty in St. Petersburg. His precarious financial conditions profoundly affect his life and thinking, contributing to his fragile mental state and the decisions he makes. His problems are also due to coming from a modest family. His mother, Pulcheria Alexandrovna, and his sister, Avdotia Romanovna (Dunia), are deeply concerned for him and make sacrifices to support him financially.

In terms of character and personality, he is intelligent (he was a brilliant student), but poverty and harsh conditions forced him to abandon his studies. But his sharp intelligence is overshadowed by hubris and self-sufficient pride. From his earliest thoughts and conversations, it is clear that he has a strong sense of intellectual and moral superiority. He believes that he belongs to those certain people, whom he calls “extraordinary people”, who have the right to transcend moral laws in order to bring about great changes in society. All these thoughts develop against the background that he is introverted and tends to isolate himself from others. Right at the beginning of chapter two we learn that “Raskolnikov was not used to crowds, and, as we said before, he avoided society of every sort” (10). This isolation, caused partly by pride, fear and hatred of society, contributes to the distortion of his thinking and the development of his radical ideas. Of the three mentioned feelings, the first (and perhaps the only one) that Raskolnikov realizes before he commits the crime is his own fear:

This evening, however, on coming out into the street, he became acutely aware of his fears. “I want to attempt a thing like that and am frightened by these trifles,” he thought, with an odd smile. “Hm... yes, all is in a man's hands and he lets it all slip from cowardice, that's an axiom. It would be interesting to know what it is men are most afraid of. Taking a new step, uttering a new word is what they fear most... But I am talking too much. It's because I chatter that I do nothing. Or perhaps it is that I chatter because I do nothing. I've learned to chatter this last month, lying for days together in my den thinking... of Jack the Giant-killer. Why am I going there now?

Am I capable of that? Is that serious? It is not serious at all. It's simply a fantasy to amuse myself; a plaything! Yes, maybe it is a plaything." (Dostoevsky, 1917: 2)

The intrigue of the text is shaped by his decision to test this theory of "extraordinary people" by committing a murder – he kills an old moneylender, Alyona Ivanovna, whom he considers useless and a nuisance to society. In the process, he also kills her sister Lizaveta, who, although innocent, has the misfortune of witnessing the event.

Raskolnikov's motivations are mixed: on the one hand, he wants to prove his own theory and superiority, and on the other, he is driven by desperate financial need and the desire to help his family – or at least to stop being a burden to his mother and sister.

But contrary to his own expectations, Raskolnikov is overwhelmed by guilt and fear after the murder. This seems natural in the context of Dostoevsky's work, where the possibility of spiritual regeneration appears as a constant (Vianu, 1957: 30). His remorse becomes increasingly intense, causing hallucinations and states of confusion. Although he tries to rationalize the crime, his conscience does not allow him to free himself from the burden of guilt. He faces an even deeper internal conflict between his desire to justify his actions and his conscience. And this inner struggle consumes him and further isolates him from others.

In the end, he will realize that it is not (only) through himself, but through his relationship with others that he can forge a better destiny. Crucial to his transformation, of course, is his relationship with Sonya Marmeladova, a poor and deeply religious young woman – who does not hesitate to sacrifice everything (including her own body) to selflessly serve others. She provides emotional support to the main character and helps him find a path to salvation. Through Sonya's love and faith, Raskolnikov begins to take responsibility for his actions. Most importantly, through her love, the main character is reborn.

He himself confesses that he killed for himself and at the same time killed himself – symbolically speaking. Thus, he "killed" not only his fear of not being superhuman (as he had originally intended), but also his soul. So, spiritually speaking, he was dead: "In killing her [Alyona Ivanovna], he commits symbolic suicide" (Garber, 1976: 16). More painfully, he increasingly realizes that his life is becoming a "death-in-life" (Gibian, 1955: 979). Indeed, he would be lost without Sonya.

The relationships with the other characters are not to be neglected either. His relationship with his sister is complex: Raskolnikov loves her deeply, but here too his sense of superiority comes into play, believing that he knows what is best for her. He is initially against her marriage to Luzhin, whom he considers an opportunist. Dunia's future husband, Razumihin, is his devoted friend, and – although he doesn't fully understand the conditions Raskolnikov is going through – he supports him unconditionally, with great patience, kindness and perseverance. Of course, in addition to these three characters, his mother, Pulcheria Alexandrovna, is also present, who firmly believes – until the end of her life – in the inner goodness of her son.

Returning to the symbolism of the dream, we notice that all these data converge on the episode analyzed – giving it a very rich background. According to Louis Breger, the entire novel *Crime and Punishment* can be read as "a dream analyzed" (Breger, 1989: 67), offering a wide range of possibilities – and all the relationships within the dream can be related to both its social and psychological context. Translated from a purely symbolic perspective, the elements of the dream episode are either complementary or contradictory sides of the character's psyche. The peasant revelers, headed by Mikolka, are his own troubled thoughts, base instincts,

passionate impulses and flaws that prevent him from reaching the church in the middle of the cemetery, together with the archetypal figure of his father. In other words, in order to reach the church, he would first of all have had to avoid the episode of the murder, and then to undergo an initiatory death (symbolized by the cemetery). Here, we have two contrasting images: on the one hand, the scene around the tavern: the image of the overflowing, but libertine and vicious life that, in fact, leads to death – and, on the other hand, the image of self-sacrifice (symbolized by the cemetery to which the child Raskolnikov was heading) that leads to the true spiritual life (represented by the allegorical image of the church). The second setting mentioned does not appear in the dream, but is only recalled in passing and intuited as a destination.

In the wake of the previous ideas, the old mare that cannot bear the burden of the numerous drunks is its own mind. Her torture and murder amount to the (at least temporary) alienation of the protagonist. Despite his claims that he himself might have the traits of a superman, his psyche, shaken by intense negative emotions and troubled by thoughts, gives way – like the animal killed by Mikolka. The latter's statement to his animal of burden: "I'll make her gallop! She'll gallop!" (56) represents the novel's protagonist's abusive way of forcing his own mind to carry a burden beyond its limits. Even when the impossibility to carry such a burden becomes obvious, Raskolnikov does not give up forcing it – just as the antagonist in his dream did:

"Get in, all get in," cried Mikolka, "she will draw you all. I'll beat her to death!" And he thrashed and thrashed at the mare, beside himself with fury. (...) "Come along, come along!" said his father. "They are drunken and foolish, they are in fun; come away, don't look!" and he tried to draw him away, but he tore himself away from his hand, and, beside himself with horror, ran to the horse. The poor beast was in a bad way. She was gasping, standing still, then tugging again and almost falling. "Beat her to death," cried Mikolka, "it's come to that. I'll do for her!" "What are you about, are you a Christian, you devil?" shouted an old man in the crowd. (Dostoevsky, 1917: 56-57)

But just as the father's arm is not strong enough to stop the child, neither is the old man's shouting voice strong enough to stop Mikolka's destructive impetuosity. In the last line, the association of the mare's killer with the devil – the very destructive force par excellence that obscures reason and opposes the peaceful and natural harmony of life – is explicitly made.

The blind strength with which Raskolnikov believes in the success of the crime he is about to commit is doubled, at the level of dream symbolism, by the blindness of the mare, who is whipped "right in the eyes!" (57). The selfish attack of the sinful instincts symbolized by the drunkards thus focuses on perception because: "The light of the body is the eye: if therefore thine eye be single, thy whole body shall be full of light. But if thine eye be evil, thy whole body shall be full of darkness. If therefore the light that is in thee be darkness, how great is that darkness!" (Matthew 6: 22, 23).

All in all, dreams in Dostoevsky's novels are not simple oneiric episodes, but play an essential role in the narrative and psychological development of the characters. They are complex mechanisms that reveal inner conflicts, foreshadow future events, and allow for deep introspection. Through the use of dreams, Dostoevsky manages to create an intimate connection between the reader and his characters, offering us a deeper understanding of human nature and its fundamental dilemmas. From this perspective, even the motivations and

circumstances of the crime committed by Rodion Romanov Raskolnikov find an explanation in the protagonist's dream world.

BIBLIOGRAPHY:

*** *The Holy Bible*. King James Version. <https://kingjames.bible/Matthew-6> [December 12, 2024].

BAHTIN, Mihail (1970). *Problemele poeticii lui Dostoievski*. Traducere de Suzi RECEVSKI. București: Univers.

BREGER, Louis (1989). *Dostoevsky. The author as psychoanalyst*. New York, London: New York University Press.

DONNELLAN GARBER, Kathleen (1976). A psychological analysis of Dostoevsky character: Raskolnikov's struggle for survival. *Perspectives in Psychiatric Care*, 14 (1), 14–21. <https://doi.org/10.1111/j.1744-6163.1976.tb00869.x> [August 05, 2024].

DOSTOEVSKY, Fyodor (1917). *Crime and Punishment*. Translated by Constance Garnett. New York: P.F. Collier & Son. <https://archive.org/details/crimepunishment00dostuoft/mode/2up> [August 12, 2024].

GIBIAN, George (1955). Traditional symbolism in *Crime and Punishment*. *PMLA*, 70 (5), 979–996. <https://doi.org/10.2307/459881> [August 18, 2024].

LIVINGSTONE, James (2019). The Common Dreamscape: A Study of Dream Types in the Writings of Fedor Dostoevskii. *SLOVO*, 32 (1), 31–52. <http://doi.org/10.14324/111.0954-6839.085> [August 05, 2024].

LOWER, Richard (1969). On Raskolnikov's dreams in Dostoevsky's *Crime and Punishment*. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 17 (3), 728–742. <https://doi.org/10.1177/000306516901700303> [August 06, 2024].

VIANU, Tudor (1957). *Dostoievski*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Reality and Illusion in *A Streetcar Named Desire*

ADRIANA IOANA GIORGIANA COLIBABA

Doctorand, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
colibaba.adriana18@gmail.com

Keywords

illusion; tradition;
Southern belle;
reality; coping
mechanism.

This paper examines the theme of dreams and illusions in Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire*, focusing on how the protagonist, Blanche DuBois, constructs a fantasy world to cope with the harshness of her reality. By analyzing Blanche's behavior – her insistence on dim lighting, her preoccupation with youth, and her fixation on her Southern belle identity – the paper interprets it as a manifestation of a dreamlike state in which she seeks refuge from trauma, loss, and social displacement. Drawing from literary traditions that explore dreams as metaphors for psychological escape, this paper aims to demonstrate how Blanche's illusions serve as a protective mechanism that, over time, blurs the lines between reality and fantasy. Ultimately, the paper argues that Blanche's inability to reconcile her dream with the brutal realities of the modern world leads to her tragic descent into madness. By examining Blanche's psychological unraveling, the paper highlights the dangers of living in denial and the destructive consequences of clinging to fantasies in the face of overwhelming truth.

Throughout the centuries, dreams have held a powerful place in literature, serving as both a reflection of the subconscious mind and a means of exploring the characters' deeper, often hidden, desires and fears. From the ancient epics to modern psychological dramas, the dream concept has been interpreted in myriad ways—sometimes as a divine message, other times as a manifestation of inner turmoil, or even as a portal into alternate realities where the impossible becomes possible. In classical literature, dreams were often seen as prophetic, a means through which gods communicated with mortals, as seen in works like Homer's *The Iliad* and *The Odyssey*. In the medieval world, dreams began to take on allegorical meanings, as in Dante's *Divine Comedy*, where they served as metaphors for spiritual journeys and moral reckonings. With the advent of Romanticism, the dream became a more personal and psychological space, reflecting the Romantic fascination with the individual's inner world. Dreams were no longer just about prophecy or allegory, but became expressions of the self, as seen, for instance, in the works of Samuel Taylor Coleridge and William Blake. In the modern era, literature, influenced by Freud's psychoanalysis, began to explore dreams as windows into the unconscious, revealing repressed desires and unresolved conflicts, characters using dreams to escape the confines of their reality, creating idealized worlds where they can live out their fantasies.

This tradition of using dreams as a way to explore the psyche continues in Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire*, where the protagonist, Blanche DuBois, constructs an elaborate dream world to shield herself from the harshness of her reality. Blanche's illusions and fantasies function as a dream she desperately clings to, a means of preserving her identity as a refined Southern belle and masking the painful truths of her past. In her dream, she remains a young, desirable woman from a prestigious lineage, still anchored in the world of the Old South, a world of chivalry, grace, and social standing that no longer exists. Thus, within Southern American Literature, *A Streetcar Named Desire* emerges as a striking depiction of the profound psychological impact life

in the South had on its people. Set in New Orleans after World War II, Tennessee Williams' play intricately examines the psychological struggles of its characters, with a central focus on Blanche DuBois. As society undergoes rapid transformation, Blanche's descent into madness offers a powerful framework for exploring the play's underlying themes of class, race, and gender.

Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire*, which premiered in 1947, is a seminal work set in the French Quarter of New Orleans. The narrative centers on a family drama, particularly the fragile and deeply troubled Blanche DuBois, who moves in with her sister Stella and Stella's husband, Stanley Kowalski. The backdrop of post-World War II New Orleans, with its vibrant mix of French, African, and Creole influences, serves not only as a rich and colorful setting but also as a reflection of the societal changes and tensions that characterize the period. Beneath this lively surface, however, the play delves into the darker undercurrents of class, race, and gender dynamics. Class conflict is a central theme, as the characters hail from different social strata, grappling with issues of status and power. Blanche embodies the fading Southern aristocracy, clinging to the vestiges of her refined past, while Stanley, a working-class Polish immigrant, represents the burgeoning urban proletariat. Their clash symbolizes the broader social shifts occurring in America during the era. While racial issues are not as overtly addressed in *Streetcar* as in some of Williams' other works, the play subtly hints at the racial hierarchies prevalent in the segregated South. Stanley's interactions with Blanche, for instance, can be interpreted as reflective of underlying racial tensions of the time. Gender dynamics also play a crucial role, particularly in the portrayal of Stanley and Stella's relationship. Stanley is depicted as a domineering and aggressive figure, while Stella is shown as more submissive and reliant on him. Through their relationship, the play explores the complexities and power imbalances that characterize gender relations in this setting.

Spending much of his life in the South, where he closely observed the often tragic destinies of women, Tennessee Williams offers a penetrating commentary on the ways in which postwar American society's ethical codes and institutions restricted women's freedom. His play *A Streetcar Named Desire* explores the condition of Southern women in contemporary society through the lens of a distinctly Southern phenomenon: the archetype of the Southern belle. This stereotype is deeply rooted in antebellum chivalric ideals, which sought to preserve Victorian values and moral standards, which dictated strict gender roles, with men adhering to codes of masculinity and women being idealized as the "angels of the house" and "custodians of culture" (Bartlett; Cambor, 1974: 11). As a result, the Southern belle, typically white and of aristocratic descent, was expected to embody certain traits tied to class, race, and gender, with her primary goal being to secure a suitable marriage, thereby transforming into a "hardworking matron who was supervisor of the plantation, nurse, and mother" (Lee Seidel, 1985: 6).

Although the principles, myths, and symbols of the South exerted a strong influence on Williams' creative vision, he redefined them by critically engaging with the stereotypes and cultural codes of his time. In *A Streetcar Named Desire*, the focus is on the decline of a former Southern belle, Blanche DuBois. Through Blanche, Williams both celebrates the gentility and sensitivity of the past and expresses doubts about the relevance and endurance of the Southern belle in the modern world. Blanche is depicted as the last vestige of Old South aristocracy, struggling to navigate a rapidly changing society. Her methods of coping—through alcohol, promiscuity, and an obsessive clinging to the past—highlight her inability to adapt to a world now dominated by economic ambition and modernity. Williams, through Blanche's emotional downfall, poignantly illustrates the struggles women faced during the transition from the

romanticized era of plantations to the harsh realities of industrialization, capturing the deep sense of dislocation and adversity experienced by women in this shifting landscape.

The 20th century heralded significant transformations in the Southern United States, as the rise of capitalism precipitated the decline of an agriculture-based economy in favor of an industrialized society centered in the North. This shift profoundly impacted every aspect of life, leading to the deterioration and eventual collapse of the South's plantation system. Culturally, the United States experienced inevitable changes, as the transition from the plantation culture of the former slave states to the industrial culture of the North began to alter long-standing social constructs and moral standards. In this new industrial society, where individuals fiercely compete for economic success, women were presented with two stark choices: either to adapt and reinvent themselves in line with the new reality, or to resist the changes, clinging to their memories and illusions. Simultaneously, the 1930s saw American society dominated by a sense of conventional ethics reminiscent of the Victorian era in England. Women were expected to adhere to a strict moral code, particularly concerning matters of sex and desire, suppressing their impulses and presenting themselves as dutiful wives and mothers, yet stripped of the freedom to truly be themselves or to think independently.

Within this cultural milieu, Blanche emerges as a product of the old Southern plantation system, embodying a deeply ingrained and destructive internalization of her forefathers' beliefs. She perceives herself as merely an ornamental figure in a man's life, an object of beauty that others must value and care for. The trappings she adorns herself with, though often counterfeit and cheap, contribute to this self-image, acting as anchors to the life she once knew. As a puritanical figure, Blanche is unable to accept the homosexual side of her first husband during their youth. Unaware of the devastating impact her scornful words would have on his sensitive nature, she becomes indirectly responsible for his suicide, an event that profoundly marks her life and haunts her thoughts in the years that follow. As Harold Bloom observes, various critics have drawn parallels between Blanche's trajectory and those of Orestes and Orpheus. Like Orestes, Blanche is haunted by the tragic end of her husband Allan, attempting to escape her past through constant movement and by seeking refuge with her sister. Similarly, like Orpheus, she is offered another chance at redemption and happiness but ultimately fails again, left with nothing but the haunting melody of her past swirling in her mind (2005: 27). Allan's suicide serves as a pivotal event in her life, deeply traumatizing her and significantly impacting her mental and emotional well-being. This event marks the beginning of her mental decline, as she struggles to reconcile her romantic ideals with the harsh realities of life. Raised in a society that idealized romantic illusions and sanctified love, Blanche's discovery of Allan's homosexuality and his subsequent suicide shatters her illusions, leaving her emotionally vulnerable and incapable of coping with her new status as a widow. As Christopher Bigsby notes, Blanche "discovers the corruption, or at the very least, the profound deceit which lies behind the veneer of that side of the Southern past" (2004: 64). Moreover, she blames herself for Allan's death, believing that her rejection of him played a significant role in his decision to end his life. This overwhelming sense of guilt, combined with shame and self-blame, weighs heavily on Blanche's conscience and fuels her feelings of inadequacy and unworthiness within a society that upholds patriarchal family models. Having lost not only her beloved husband but also her sense of innocence and self, Blanche is unable to move beyond the trauma of his death, leaving her emotionally scarred and unable to adapt to the new realities of her world.

Blanche's preoccupation with her past operates as a coping mechanism that allows her to retreat from the harsh realities of her present circumstances. Faced with the loss of her social status, the state of society being in a constant and rushed change, her fading beauty, and her deteriorating mental health, she seeks solace in her memories, attempting to resurrect the stories, events, and habits of a world that has long since vanished, living in a dream. However, this obsession with her past not only distances her from the present but also hinders her ability to fully engage with the world around her – a world that she finds incomprehensible and in stark opposition to her upbringing and values. Her dependence on memories and reliance on an illusory world become destructive forces, as they prevent her from confronting the truth about herself and her circumstances, rendering her a misfit who struggles to reconcile her idealized vision of her youth with the present's harsh realities.

Blanche's acute sense of nostalgia is most palpable when she reminisces about Belle Reve, but her attachment to the past manifests in various other ways as well. Her appearance, for instance, is meticulously curated to reflect her aristocratic background – she is always adorned in fine clothing, jewelry, and accessories that harken back to the luxury of her former life. Her use of gloves and a parasol, traditional symbols of Southern gentility, is particularly anachronistic in modern New Orleans. Moreover, her language is refined and poetic, brimming with outdated words and phrases that are emblematic of the antebellum South, further illustrating her refusal to let go of her past. Even her mannerisms – such as holding her head high and maintaining a regal posture despite her distress – speak to her aristocratic heritage and her desperate desire to cling to her former status. In her attitudes, Blanche exhibits a condescension toward the working-class people she encounters in New Orleans, expressing disdain for their perceived lack of refinement and culture – an attitude rooted in the plantation era's class hierarchies. In her quest to maintain the illusion of being a young and pure Southern lady, she avoids direct, bright light, which symbolizes truth and exposure. Instead, she prefers the dim light, which represents the shadows where she can indulge in her fantasies, dive into her dream and continue pretending to be something she no longer is. Rather than coming to terms with her past and accepting the inevitable changes in society, Blanche persists in her deceitful ways, turning to alcohol to numb her pain and retreat further into her idealized, albeit unattainable reality.

Moreover, Blanche's frequent bathing rituals serve as a symbolic attempt to cleanse and purify herself, a form of escapism that offers her only temporary relief. "I take hot baths for my nerves. Hydro-therapy, they call it" (Williams, 1980: 110), she says, indicating her belief that these baths can somehow wash away her troubles. However, the rejuvenation she seeks is fleeting, offering no lasting solution to her deeper psychological issues. As she herself admits, "A hot bath and a long, cold drink always give me a brand new outlook on life!" (56), but this newfound outlook is superficial and short-lived, failing to equip her with the resilience needed to face reality. Thus, Blanche's immersion in her past, her avoidance of the present, her handmade dreamy reality, and her futile attempts at self-renewal encapsulate her tragic descent into madness, emblematic of the broader theme of decline and disintegration in Williams' portrayal of the old South.

Already burdened by the trauma of her husband's suicide, Blanche DuBois's fragile psyche is further battered by a series of devastating events – each death in her family and the subsequent loss of the family estate strips her of any remaining stability. These repeated blows exacerbate her sense of loss, displacement, and isolation, leaving her with an overwhelming feeling of loneliness and despair. Her profound grief is powerfully conveyed in her anguished

confession: “I, I, I took the blows in my face and my body! All of those deaths! The long parade to the graveyard! [...] You didn’t dream, but I saw! Saw! Saw!” (19). Without her sister’s support during these harrowing experiences, Blanche finds herself utterly alone, driving her to seek comfort through promiscuity as a coping mechanism. Even before her family’s demise, Blanche had a reputation for being flirtatious and sexually adventurous, but after losing Allan and her other family members, her promiscuity intensifies. This behavior can be seen in her desperate attempt to find validation, intimacy, and connection in the absence of stable relationships. Her pursuit of physical relationships – often with strangers – becomes a temporary escape from the unrelenting pain and haunting memories she carries. As Blanche herself admits, “I have always depended on the kindness of strangers” (153), indicating her deep yearning for companionship, no matter how fleeting or superficial.

This pattern of promiscuity also reflects Blanche’s desire to reclaim her fading youth, beauty, and vitality. As she grows older, she increasingly uses her sexuality as a means to feel desired and attractive again. However, rather than providing the comfort she seeks, this behavior only deepens her mental instability, exacerbating her struggles to find meaning, identity, and fulfillment in an increasingly hostile world. Her scandalous reputation eventually leads to her dismissal from her teaching job and expulsion from the town, forcing her to seek refuge in New Orleans, where her sister Stella is her last remaining family. Blanche, shaped by the puritanical and genteel traditions of the Old South, finds herself utterly unprepared for the harsh realities of modern urban life. The brutal environment of New Orleans—with its oppressive heat, smoky atmosphere, and cacophony of street vendors, hysterical laughter, and the incessant rhythms of city life—is overwhelming for someone like Blanche, a fading relic of a once-genteel society. Her insistence on staying with Stella reveals her desperate need for refuge and human connection, as noted by Felicia Hardison Londré, who observes that Blanche’s behavior underscores “her basic need for refuge and desire for human contact” (2006: 52). Blanche’s plea, “I want to be near you, got to be with somebody, I can’t be alone! Because – as you must have noticed – I’m not very well...” (Williams, 1980: 14), poignantly expresses her urgent need for human connection, a need that stems from her past traumas and her subsequent anxious attachment style.

After losing her husband, who was supposed to provide financial and social stability, and the subsequent deaths of her family members, Blanche clings to the traditions of the Old South. These traditions, particularly the chivalric codes, dictated that men were the protectors of women’s dignity and economic security. In her desperation, Blanche seeks protection and validation through relationships with men, explaining to Mitch that, after Allan’s death, “intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with” (128). Her actions can be interpreted as a reflexive return to the Southern belle’s ingrained habits of thought – specifically, her emotional dependence on a patriarchal system that promised male protection for the helpless female. As Hardison Londré explains, Blanche’s behavior represents a “reflexive reversion to the Southern belle’s habits of thought – that is, emotional dependence on a patriarchal system of male protection for the helpless female” (2006: 56). This reliance on outdated social norms and decision to rely on a dreamy reality made by herself ultimately leaves Blanche ill-equipped to navigate the modern world, contributing to her tragic downfall.

A pivotal factor contributing to the woman’s descent into madness is the loss of her family’s ancestral plantation, Belle Reve. This loss, resulting from financial mismanagement, the deaths of family members, and the shifting economic landscape of the South, leaves Blanche and her sister Stella in a precarious financial situation. In plantation novels, the grand mansion

– carefully landscaped and adorned with a variety of plants and trees – serves as the ultimate symbol of authority, wealth, and status. The financial ruin and social displacement caused by the loss of Belle Reve can be interpreted as a metaphor for the broader decay of the Old South. This loss signifies more than just the disappearance of a physical place; it represents the erosion of Blanche's identity, security, and sense of belonging. As Belle Reve slips through her fingers, so too does the symbol of her spirit, an event that deeply impacts her mental and emotional well-being, pushing her to build a reality for herself, living in a reverie.

Belle Reve is not merely a home; it is a powerful symbol of Blanche's past, her DuBois heritage, and her identity as a Southern belle from a respected patrician family. The loss of this estate forces her to confront the harsh realities of her new life and the dissolution of the world she once knew. The inability to preserve her family's estate following the deaths of her relatives plunges Blanche into financial ruin, compelling her to face the stark reality of poverty and struggle, a reality that stands in sharp contrast to the life of privilege and comfort she once enjoyed. In a desperate attempt to defend herself against Stella's potential accusations of mismanagement, Blanche anxiously insists that "all the burden descended on [her] shoulders" while Stella left for New Orleans to start her own life. She exclaims, "I stayed and fought for it, bled for it, almost died for it," and confronts her sister with, "And now you sit there telling me with your eyes that I let the place go! How in hell do you think all that sickness and dying was paid for? Death is expensive, Miss Stella!" (Williams, 1980: 17-19). This financial stress, compounded by the loss of her parents and extending far beyond it, exacerbates Blanche's feelings of insecurity and instability, further contributing to her mental decline. Isolated and alone after losing everything, without the support of her family or of a confidant, like her sister, with whom she could share her frustrations and fears, and bereft of the comfort of her home, Blanche is also cut off from her community. This profound sense of isolation intensifies her feelings of loneliness and despair, ultimately pushing her closer to the brink of mental collapse. The loss of Belle Reve thus not only strips Blanche of her physical home but also dismantles the very foundations of her identity, leading to her tragic downfall.

Entering adulthood is a deeply traumatic experience for Blanche, shaped profoundly by her upbringing in a small town in Mississippi. Laurel, like many small Southern towns, likely embodied a close-knit community, traditional values, and rigid social expectations. These characteristics would have had a significant impact on Blanche's development, influencing her behavior, appearance, and interactions with others, while also shaping her understanding of femininity, property, and social status. Growing up in the South, Blanche would have been expected to conform to strict social norms, especially as a woman, which further molded her worldview and set her on a path where personal identity was closely tied to family heritage and tradition. The loss of her primary pillars of support – her husband, who was supposed to provide for her after she left her family's house, and her parents, who embodied the sense of family heritage and tradition – drives Blanche to seek an escape from her troubled past. She attempts to construct a daydream and reinvent herself in New Orleans, a vibrant and cosmopolitan city that offers a stark contrast to the plantation world she once knew. However, New Orleans presents her with an entirely different reality: the city's diverse population, bustling nightlife, modern amenities, and fluid social norms clash with the quiet, traditional, and pastoral life of her youth. This exposure to the darker aspects of urban life, where poverty, violence, and moral decay replace the romanticism of her past, coupled with her own demons and mental health struggles, ultimately contribute to her tragic ending.

The South's history of slavery and racial segregation also indirectly influences Blanche's worldview. Growing up in a society where racial hierarchies were deeply ingrained in its inhabitants would have shaped her attitudes toward race and class, as well as her interactions with people of different backgrounds. This influence is evident in her relationship with Stanley Kowalski. Blanche assumes the role of "the aristocrat who condescends the plebeian" (Gassner, 1995, p. 375), a compulsive behavior rooted in her need to feel superior to her sister's husband to avoid confronting her own sense of helplessness. This dynamic illustrates the principle of *noblesse oblige*, which historically governed interactions between social classes and races in the South. As a representative of the Old South's mannerisms and values, Blanche is placed in direct opposition to Stanley, who symbolizes the relentless pursuit of financial prosperity characteristic of the New South. The clash between their life perspectives underscores the inevitable triumph of the new Southern culture over the old. Stanley's violation of Blanche's possessions and the subsequent criminal assault he commits serve as potent symbols of the ultimate eradication of the genteel world of the past by the vivacious and aggressive present. Blanche's tragedy can be seen as the result of two conflicting forces: the pastoral regime of the antebellum South and the capitalism of the regenerated society. Having grown up internalizing the teachings of an era that promoted conventional morals and social codes, Blanche is unable to adapt to the fast-paced modernity that the postwar era brings, choosing to keep dreaming about a reality in which the bad aspects do not exist. Consequently, she becomes a recluse in a world increasingly dominated by men, unable to reconcile the values of her past with the demands of the present. This inability to navigate the new social order renders her vulnerable and isolated, ultimately leading to her end:

Blanche remains prisoner to the traditional notions about the women of the old cavalier South: economic dependence was the order of the day, and so women like Blanche were ill-equipped to survive in a changing world by any means except physical attractiveness. Blanche attempts to use her fading good looks to win the hand of a charming suitor. Blanche must keep a proper balance, being 'gay' enough to entertain and entice the gentlemen caller without being so sexually forward as to turn him away. Affecting charm and manners, she pathetically tries to keep alive a way of life that has been lost. (Williams, 1978: 93)

Blanche attempts to navigate a society that is foreign and unforgiving to her by clinging to the refined manners and aristocratic demeanor instilled in her by the Southern chivalric traditions of Laurel, daydreaming her path in life. However, these efforts are ultimately futile as she struggles to find her place in an environment that neither values nor understands her background. The rigid expectations of Southern society, which emphasized conformity and the preservation of appearances, profoundly shaped Blanche, compelling her to maintain a façade of strength and stability even as her world crumbled around her. Now an outcast in an industrialized society devoid of the humanity and grace she once knew, Blanche retreats into a self-constructed reality – a world of illusions, a dream. The deeper she immerses herself in this fantasy, the further she drifts from the actual world, effectively embodying the plight of Southern women who were caught in the transition from the genteel plantation life to the harsh realities of modern existence. Throughout the play, it becomes evident that Blanche is deeply scarred by the death of her young husband and the subsequent loss of her family members and ancestral home. These traumatic experiences, compounded by her overwhelming

guilt, shame, and feelings of injustice and inadequacy, have contributed significantly to her fragile mental state. As a means of coping, Blanche seeks refuge in a romanticized and idealized version of her past, desperately clinging to the life of privilege she once enjoyed at Belle Reve and attempting, albeit unsuccessfully, to recreate it in her new surroundings. This escapist fantasy provides her with a temporary sense of comfort and security, shielding her from the harshness of her current reality. However, this reliance on illusion comes at a steep price; it is the very foundation of her descent into madness. Blanche's refusal to confront the painful truths of her present circumstances further weakens her already tenuous grip on reality. Her growing isolation from the real world and her increasing disconnection from those around her not only render her incapable of distinguishing between fantasy and reality but also make her vulnerable to those who would hasten her downfall.

Blanche's avoidance of direct and bright light is a deliberate attempt to preserve the illusion of youth, purity, and virginity. For her, light represents truth and exposure – elements she is desperate to evade. To obscure the harsh realities of her aging appearance and troubled past, she uses a red Chinese paper lantern to soften the harsh glare of the light bulb in her room. This act of covering the light serves as a metaphor for her desire to mask the truth and create a more palatable version of reality. In her mind, the broad daylight is synonymous with the brutal and unvarnished aspects of life, which she associates with pain and suffering. By choosing dim lighting, she surrounds herself with an environment that mirrors her fantasies and feeds her dreams, a world where shadows and half-truths allow her to continue pretending to be the young, desirable woman she once was.

After enduring the devastating losses of her husband, family, and ancestral home, Blanche's psyche becomes increasingly fragmented. She retreats into the safety of shadows and darkness, spaces where lies and fabricated stories can flourish without the scrutiny of daylight. In this shadowy world, she feels empowered to manipulate reality like a puppeteer, creating a version of the world that is more enchanting and less threatening than the one she actually inhabits. The obscurity of dim light not only conceals her true age and the signs of her physical decline but also allows her to maintain the fragile facade she has built. This is why Blanche refuses to meet Mitch during the day or in bright light; she fears that the clarity of daylight will expose the truth she has so carefully hidden. Blanche's preference for lighting candles over turning on electric lights is another manifestation of her need to cloak reality in a romanticized veil. By suggesting that they pretend to be in a Bohemian café on the Left Bank of Paris, she attempts to transport herself and Mitch into her dream, far removed from the harshness of their actual surroundings. This insistence on creating an atmosphere of illusion is central to Blanche's character; she has become so accustomed to hiding her true self that she clings to darkness as a comforting ally. When Mitch finally confronts her about why she avoids being seen in the light, she admits, "I like it dark. The dark is comforting to me" (116). As the conversation intensifies, she further reveals her philosophy: "I don't want realism. I want magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell the truth, I tell what ought to be truth" (117). This admission underscores her belief that the dream-like image she has created – along with the protective shield of darkness – is her only defense against the harshness of reality. However, when Mitch discovers the truth about Blanche's past, he turns on the light, stripping away the layers of illusion she has so carefully constructed. In the unforgiving brightness, her true self is laid bare: an aging woman clinging to her last vestiges of beauty, desperately holding onto an old-fashioned notion of femininity that no longer fits in

the world around her. The exposure is shattering for Blanche, as it forces her to confront the reality she has spent so long trying to escape.

Blanche's duplicity serves as a pivotal catalyst for her tragic downfall. Her pretentious behavior incites the anger of Stanley, who systematically dismantles her facade by revealing her past and ultimately raping her. This violent act not only destroys her already fragile persona but also symbolizes the clash between the Old South and the emerging New South. Stanley embodies the New South's characteristics of common sense, cruelty, and raw instincts, effectively overthrowing the genteel fantasies and courteous manners that defined the Old South. Through Stanley, Williams illustrates the triumph of primitivism and physical power over the refined civilization and psychological stability once upheld by Southern gentility. Following the assault, Blanche retreats irrevocably into her imaginary world, clinging to the hope of being rescued by Shep Huntleigh, an idealized suitor she refers to as "an old admirer of mine" (123). Shep represents Blanche's final dream – a wealthy gentleman who could restore her reputation, provide financial stability, and whisk her away to a serene life by the sea. However, reality cruelly denies her this escape, as the only man who appears is a doctor who merely takes her to a mental health facility. Blanche's desperate attempt to preserve her illusions leads her to panic and fabricate excuses to remain in her self-constructed sanctuary. Stanley mocks her deceptions by remarking, "You left nothing here but split talcum and old empty perfume bottles, unless it's the paper lantern you want to take with you" (140), highlighting the ephemeral and superficial nature of her possessions – and by extension, her life.

Stanley's destruction of the paper lantern, Blanche's sole barrier against the harshness of reality, signifies the ultimate eradication of her protective illusions. The doctor, rather than embodying the noble savior she dreams about, serves as a stark reflection of reality, ready to dismantle her remaining defenses. Blanche's dependence on others rather than on herself renders her vulnerable to exploitation and manipulation. She fails to recognize that the strangers from her past who showed her kindness were motivated by self-interest, not genuine altruism, and thus cannot be relied upon as knights in shining armor capable of rescuing her from her dire circumstances. Her misidentification of the doctor as a benevolent figure is evident when she declares, "Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers" (142). This misplaced trust compels her to follow the doctor, further isolating her within her fantasies. Blanche's inability to confront reality and adapt to the relentless changes imposed by time and society leaves her with no viable solutions, forcing her to escape the judgmental and demanding world by retreating into her own mind. This permanent seclusion represents a final act of protest against a society to which she never truly belonged, culminating in her complete descent into madness. Blanche's tragic end underscores the devastating impact of her inability to reconcile her illusions with the unforgiving reality, highlighting the broader theme of the clash between outdated ideals and modern harshness in Williams' portrayal of the Old South's decline.

To conclude, Blanche's behavior can be seen as part of this dream, a constructed reality where she can maintain the illusion of her former self. However, as the play progresses, the boundaries between Blanche's dream and the stark reality of her present life in New Orleans become increasingly blurred. Her inability to distinguish between her fantasies and the truth leads to her eventual descent into madness. By the end of the play, she is completely engulfed by her dream world, unable to cope with the reality that her past is irrevocably gone, and the life she imagines herself leading is nothing more than a fragile illusion. In this play, Williams

masterfully uses Blanche's dream as a narrative device to explore the tragic consequences of living in denial. Her dream, much like the dreams seen throughout literature, is both a refuge and a prison, offering temporary solace while simultaneously leading to her ultimate downfall. Through Blanche, Williams portrays the perilous nature of clinging too tightly to dreams that obscure reality, demonstrating how the line between fantasy and madness can become perilously thin when one chooses to live in a world of illusions.

BIBLIOGRAPHY:

BARTLETT, Irving H.; CAMBOR, C. Glenn (1974). The History and Psychodynamics of Southern Womanhood. *Women's Studies*, 2(1), 9-25. DOI: <https://doi.org/10.1080/00497878.1974.9978332>

BARTLETT, Irving H., & CAMBOR, C. Glenn (1974). The History and Psychodynamics of Southern Womanhood. *Women's Studies*, 9-25.

BIGSBY, Christopher W. E. (2004). *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge: Cambridge University Press.

BLOOM, Harold (2005). *Bloom's Guides. Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire*. New York: Chelsea House Publishers.

GASSNER, John (1995). Streetcar Named Desire: A Study in Ambiguity. In Travis BOGARD; William I. OLIVER, *Modern Drama: Essays in Criticism* (pp. 374-384). New York: Oxford University Press.

HARDISON LONDRÉ, Felicia (2006). A Streetcar Running Fifty Years. In M. Roudane, *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* (pp. 45-66). Cambridge: Cambridge University Press.

LEE SEIDEL, Kathryn (1985). *The Southern Belle in the American Novel*. Tampa: University of South Florida Press.

WILLIAMS, Tennessee (1978). *Where I Live: Selected Essays*. New York: New Directions.

WILLIAMS, Tennessee (1980). *A Streetcar Named Desire*. New York: New Directions Books.

Le vide dans les rêves de Marguerite Yourcenar

The Void in Marguerite Yourcenar's Dreams

RĂZVAN VENTURA

Doctor în Litere, Universitatea din București

Cercetător independent

razvanventura@gmail.com

Mots-clés

espace ; description ;
atmosphère ; vide ;
symbolique.

Cet article se penche sur plusieurs rêves racontés par Marguerite Yourcenar, où l'écrivaine elle-même a identifié certains motifs revenant sous la forme de diverses variations. Beaucoup de rêves sont orientés autour d'un fantastique d'atmosphère, vu le fait que la rêveuse manifeste un certain plaisir à rester suspendue à l'intérieur d'une virtualité. C'est un registre féminin, orienté vers le cadre, vers l'espace – dans sa forme d'espace vide, cachant l'histoire d'un contenu. Beaucoup d'entre les espaces évoqués sont reliés à un passé qui n'est pas présenté de façon explicite, les modifications de la configuration spatiale étant accompagnées par des fissures problématiques dans le continuum temporel ; la confusion des espaces, nourrie aussi par la sensation de transparence, revient dans les rêves qui nous sont présentés. Souvent le personnage-rêveur semble vivre une certaine lutte avec la matière, le vide trahissant aussi un besoin de communication – d'où la nécessité de mettre en évidence tel élément du paysage, le plus souvent en l'isolant. Le vide est vécu aussi comme un lieu du sentiment de plénitude ; ceci est associé à un sentiment de théâtralité, comme si la scène avait été vidée juste avant le spectacle. Les rêves présentés dans ce livre concernent surtout le mouvement et son cadre, pas de simples décors. C'est ainsi que résulte un vide constitutif, capable de produire d'autres espaces.

Keywords

space, description,
atmosphere, void,
symbolism.

This paper focuses on several dreams narrated by Marguerite Yourcenar, in which the writer herself identified certain recurring motifs that keep returning under all kinds of variations. Many of the dreams are oriented around a fantastic atmosphere, considering that the dreamer manifests a certain pleasure in remaining suspended inside virtuality. It is all about a feminine register, oriented towards the frame, towards the space – in its shape of an empty space, dissimulating the story of a content. Many of the spaces evoked in her works are connected to a past that is not explicitly rendered, the changes in the spatial configuration being accompanied by problematic fissures in the temporal continuum; the confusion between spaces, fueled by the sensation of transparency, comes back within the dreams presented. The dreamer character often seems to experience a certain struggle with the matter, the void betraying a need for communication – and hence the need to highlight one element of the landscape, most often by isolating it. The void is also experienced as a place where the feeling of plenitude emerges; this venture is associated with an impression of theatricality, as if the stage had been emptied right before the performance. The dreams displayed in this book mainly concern the movement and its frame, not simple settings. This results in a constitutive vacuum, capable of creating other spaces.

La littérature du rêve est depuis longtemps sujette à une ambiguïté fondamentale d'interprétation. Le rêve est-il créateur d'un autre univers ou bien le reflet d'un univers intérieur ? Le rêveur pourrait être perçu en tant que facteur actif, se trouvant à l'origine d'un nouvel univers où il s'intègre volontiers, ou bien il entre dans un autre ordre, régi par des lois de l'inconscient qu'il n'a jamais su imposer ? Quelle serait la relation entre l'univers du rêve et le fantastique, tel que ce dernier est conçu par l'espace littéraire ?

Le sujet amené à raconter un rêve – soit par conviction personnelle, soit dans le cadre d'une démarche psychanalytique – aboutit souvent à nourrir la croyance que l'expérience vécue n'est pas dépourvue de signification. Cette conviction (et, en dépassant certaines limites, une telle volonté) de regarder le rêve comme *interprétable* et comme pouvant être *raconté* (car, à notre avis, l'on ne peut interpréter ce qu'on ne peut raconter) n'élimine pas le rêve du territoire du fantastique ; de ce point de vue, nous ne pouvons pas accepter la thèse d'Alexandrina Mustăţea conformément à laquelle, dans le rêve, au moins tel que le conçoit Marguerite Yourcenar, « l'absence d'hésitation des personnages et partant du lecteur entre admettre et ne pas admettre l'existence du surnaturel tient du merveilleux » (Mustăţea, 2013 : 109). Selon notre opinion, le merveilleux suppose quand même au niveau métalittéraire une certaine dimension culturelle ancestrale (mythes, contes de fées), qui est rarement mise en valeur dans la littérature fantastique, car une telle référence ôterait tout caractère d'ambiguïté. Une telle expérience, accompagnée sans doute par la relation ultérieure de l'évènement, pourrait être rattachée au concept dénommé par Cosmin Perţa *le fantastique d'interprétation*. Cette catégorie du fantastique essaie de stimuler et de délivrer l'imagination du lecteur, en l'amenant à découvrir le crédible à l'intérieur de l'incroyable, afin de déchiffrer des mondes cachés ou perdus, remplis de signification (Perţa, 2011 : 15). Le rêve constitue un territoire privilégié de manifestation d'un tel fantastique, vu son caractère inouï : le rêve est vécu (« créé ») et interprété en même temps par le même personnage, vu que le fantastique d'interprétation exige en permanence une contribution généreuse d'empathie et de créativité de la part du lecteur (Perţa, 2011 : 43).

Une intéressante sélection de tels rêves a paru aux Éditions Gallimard, sous la plume de Marguerite Yourcenar, ayant pour titre *Les Songes et les Sorts*. Alexandrina Mustăţea a observé à juste titre que, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, le rêve accomplit « deux fonctions différentes mais complémentaires, celle d'outil autobiographique et/ou biographique, en tant qu'expression de l'intériorité, et celle de motif littéraire à même de dessiner une époque ou une conception du monde » (Mustăţea, 2013 : 104). Il s'agit en fait de plusieurs rêves, « reconnaissables comme des motifs musicaux et comme eux susceptibles de variations infinies » (Yourcenar¹, 2020 : 17). Yourcenar semble recenser ces rêves en suivant le principe de tout critique littéraire – celui de l'intérêt pour « la réapparition d'un même personnage, d'un objet, d'un détail du décor, d'une même sensation » (17). C'est ainsi qu'elle parvient à la possibilité de relever plusieurs motifs obsédants, à savoir thématique (cycles de la terreur, de la recherche, de la mort) ou spatial (cycles de l'église et de l'étang), mais dont l'ampleur topologique est sans doute subordonnée au narratif, comme Yourcenar elle-même semble le pressentir ou suggérer : « Ces différents rêves ne vont pas d'ailleurs sans conclure entre eux des alliances : les rêves d'ambition, d'amour ou de mort se situent souvent à l'intérieur des cathédrales, et le rêve de l'étang est aussi un rêve de terreur sacrée » (18-19). Ce que Marguerite Yourcenar désigne par le terme *alliance* pourrait être, bien sûr, rattaché à une certaine confusion : si nous remplaçons le point de vue narratif par celui d'une poétique de l'espace (apparentée à la vision

¹ Les autres citations de cet auteur étant puisées dans la même édition, nous n'en indiquerons plus que la page.

bachelardienne), nous pourrions orienter notre vision selon les espaces traversés pendant ces rêves.

Car la démarche de Yourcenar n'est point psychologique : l'écrivaine cherche même à éviter une telle interprétation, en rappelant que « le miroir corrige les images, les déforme, ou les renverse » (24). Il s'agit seulement d'une nouvelle lecture de ces expériences, dans le sillage des réceptions proposées par Albert Béguin, pour qui le rêve serait assimilable aux réminiscences ancestrales qui nourrissent de leurs richesses la fantaisie du poète, mais aussi l'imagination mythologique (Béguin, 1998 : 30). Les deux seraient à même de composer une narration : « le dormeur assemble des images comme le poète assemble des mots » (21). Les rêves racontés dans ce livre, vécus par Marguerite Yourcenar entre la vingt-huitième et la trente-troisième année de sa vie, sont, pour la plupart, courts, mais, d'une manière paradoxale, ceux-ci seraient « les plus compliqués » (82). D'une façon étrange, Yourcenar prend soin de souligner la différence entre le rêve et sa description, sa présentation détaillée : « toute description fidèle d'un rêve ne peut être que minutieuse et lente, puisqu'il s'agit d'accumuler les mots qui permettront au lecteur de soupeser l'impondérable, de s'introduire par le détour d'analogies souvent bien lointaines au sein même d'un monde étranger, de s'acclimater enfin chaque fois à l'atmosphère, à l'odeur neuve et bizarre du songe » (82). Il semble que Yourcenar souscrive à un certain *pacte d'insincérité*, afin de prévenir toute objection, comme Alexandrina Mustăţea l'a remarqué : « D'ailleurs il est difficile à accepter qu'une telle fidélité de la mémoire, traduite en une multitude de détails infinitésimaux, soit vraiment possible, ce qui accrédite l'idée de textes fabriqués ou au moins métamorphosés poétiquement dans le processus d'écriture en cours » (Mustăţea, 2013 : 105).

Le fantastique privilégié par ces rêves, vécus par une jeune femme, est surtout un fantastique d'atmosphère. Il serait destiné à « apprivoiser » une imagination trop déchaînée, en la rendant plus féminine, en lisant l'univers de rêve dans un registre à spécificité féminine. Le registre masculin est surtout subordonné à l'impératif de l'action, il tend à sonder le nouveau, tandis que le registre féminin est orienté prioritairement vers le cadre, l'accueil, donc vers l'espace. Les pièces de ce recueil sont surtout des rêves de l'espace, du contenu ; on ne nous raconte pas une histoire, on nous présente des paysages, l'œil de l'écrivaine est avant tout celui d'un(e) scénographe. L'attention de Yourcenar est attirée par des espaces vides, ce qui pourrait être expliqué par une inflation du moi qui ne lui permet pas d'attirer – pour ainsi dire sur le territoire de ses propres rêves – d'autres personnages. Dans les pages de Marguerite Yourcenar nous pouvons constater une certaine lutte entre le fait de *raconter* et celui de *décrire*.

L'espace vide cache pourtant au moins l'histoire d'un contenu, pouvant être assimilé à un organisme biologique : « le plus ancien, le plus oppressant » des nouveaux rêves que l'écrivaine avoue avoir eu comprend plusieurs images-types du sexe féminin, dans le rythme d'une répétition obstinée. Le cadre serait représenté par une prairie en forme de cuvette contenant un petit étang « couleur de plomb » (40) – le métal qui évoque l'énergie sexuelle masculine est conjugué avec le liquide suggérant un tableau de guerre. Les plantes foisonnant dans l'herbe humide renvoient à la fécondation, dont les agents pourraient être assimilés aux arbres qui poussent *obliquement* (la direction oblique serait rattachée à l'acte du mâle penché au-dessus de la partenaire, dans un accouplement reflétant le consentement des deux parties). Cette conciliation des facteurs à énergies contraires est visible aussi à travers le ciel « terne et bas », « fait d'une accumulation de fumées immobiles » (40). Ce décor est celui où fera son apparition une chatte ayant subi la disparition de ses petits, morte étrangement d'un coup de feu que ne trahit aucun son, dont l'auteur est un homme, ce qui pourrait faire assimiler une telle action à

une défloration : « je ne vois plus [...] qu'une longue et visqueuse trace de sang » (42). Ce qui est intéressant, c'est le fait que, dans une version primitive, un rêve pareil datant depuis l'enfance (donc du pucelage) comporte la mort prématurée, les pavots sauvages qui « semblent tacher de sang » l'herbe et, finalement, surtout la « néfaste petite mare » sont interprétés « comme une invite au suicide » (40). Nous assistons par conséquent à une résurrection du *complexe d'Ophélie* (Bachelard, 1995 : 95-104), à la différence que ce rêve n'inclut pas les éléments primaires rencontrés chez Bachelard : l'eau ondoyante et les cheveux longs. Ce rêve serait celui d'une mauvaise position dans le monde de l'agent féminin, du sacrifice auquel celui-ci consent afin de bâtir un monde. Le facteur actif mâle serait assimilable à un « jus de sommeil et de mort » (41), capable d'empoisonner l'énergie féminine liquide. « Les versions plus évoluées de ce rêve » (41) sont centrées autour de toutes sortes d'objets familiers, tous apparentés à la symbolique sexuelle féminine, selon un paradigme freudien : une paire de vieux souliers éculés, un seau de cuivre fêlé, un escabeau vermoulu – des objets usés, trahissant un passé révolu, objets dont l'apparence suggère la symbolique sexuelle féminine. Ce qui intrigue, c'est que l'écrivaine même souligne qu'il s'agirait d'un *rébus*, ce qui suggérerait une façon trop visible de diriger le récepteur vers l'idée du déchiffrement d'une symbolique.

Une telle oscillation entre les côtés masculin et féminin serait reliée au plaisir que la rêveuse semble éprouver à rester suspendue entre les espaces, à conserver une virtualité du mouvement. Il paraît que la rêveuse voudrait remplir de tels espaces vides avec n'importe quel contenu. De ce point de vue, la multiplication des espaces vides dans ces rêves pourrait être reliée ou bien à un territoire des défaites et des échecs passés ou à un pays du virtuel. Un rêve raconté par l'écrivaine met en évidence successivement plusieurs refuges destinés à perpétuer la vie. Voilà la jeune femme traversant une route couverte de neige, qui aboutit à « une fosse creusée à même la neige, entourée de chandelles presque consumées qui brûlent à ras de terre » (46). Mais elle doit quitter ce lit glacial et refaire la route en sens inverse, accompagnée par une bête de la résurrection – le faucon, dont le rôle serait celui de transporter l'essence vitale. Le voyage de cette bête de proie trouvera sa finalité dès la rencontre avec les oiseaux, avec lesquels le faucon vivra « en bonne amitié » (46). La route initiale péchait justement par l'absence d'un refuge (on évoquait explicitement « l'espace sans refuge », 43), mais, pendant que le personnage s'est avancé, les refuges symboliques se sont accumulés : des fossés, des haies et même la poitrine où la rêveuse abrite le faucon ayant souffert de froid, retrouvé couché dans la neige. Ceux-ci sont reliés à un passé plutôt imaginé (« ce qui dut être hier encore », 44), tel un premier signe qu'au fond le rêve serait l'histoire d'un voyage temporel. Les abris successifs, ressemblant à une tanière souterraine, contrastent visiblement avec la présence des oiseaux, connotant la témérité du vol et la liberté. D'ailleurs, la maisonnette se trouvant à un autre tournant de la route est l'abri unique des oiseaux, qui ont établi leur couvée dans les creux des vieux murs ; cette création de nouveaux espaces est à relier à une autre retrouvaille temporelle (« comme si c'était la saison des nids », 45). Chaque modification de la configuration spatiale s'accompagne ainsi dans le rêve d'une fissure problématique dans le continuum temporel. Finalement, ce rêve s'avère être une histoire de la retrouvaille et la fosse où la jeune femme trouve abri serait plus exactement le refuge maternel qu'elle aurait dû retrouver selon la manière dont les autres êtres avaient procédé. Il paraît pourtant que la sensation de sécurité vécue par la rêveuse serait un sentiment singulier. Dès que l'espace devient de plus en plus dense, la conscience du rêveur est ancrée dans une intolérable lutte avec la matière. L'individu se maintenant à la surface d'une eau perçoit cette substance tour à tour comme liquide et solide, son corps affronte la densité de

la matière, tout en s'accommodant à un tel milieu dont le caractère paisible pourrait s'avérer trompeur.

Un rêve « unique » (60) serait celui de la lévitation dans l'eau, où la désorientation du sujet est expliquée justement par ce manque de résistance de la matière, vu le fait que, lors d'une telle expérience, l'espace liquide « cède et s'ouvre sans effort » (60). Ce serait aussi un rêve relié au passé, la lévitation pouvant être assimilée à un baptême ; dans un court aperçu théorique, Yourcenar avait attiré l'attention sur le fait que, dans les rêves de lévitation, le survol a lieu toujours très bas, le corps glissant tout près du sol ou de l'eau (20). Par conséquent, c'est la confusion des espaces qui constitue le sentiment prédominant dans de tels rêves. La lévitation dans l'eau témoigne d'une condition ambiguë : l'humain ressent en même temps la fragilité et la solidité de l'élément aquatique, lequel le soutient (tout en lui opposant une résistance) et, simultanément, pénètre profondément le corps. Mircea Eliade révélait le thème initiatique de la rentrée dangereuse *ad uterum*, dont une variante concerne la descente pleine de périls dans une grotte ou dans une crevasse assimilée à la bouche ou à l'utérus de la Mère Terre (Eliade, 1995 : 70). Car la première perception du sujet dans ce monde est celle de l'espace, ce qui explique le vécu d'une « vision tout d'une pièce, tout d'une couleur », au-dehors des « conventions nocturnes » (59). L'évocation des « trucs de coulisses du songe » (59) serait en mesure de suggérer l'existence d'une conscience seconde, menteuse et trompeuse en quelque sorte, mais qui se trouve à l'origine de tout rêve. Le rapport à l'espace est visible dans l'insistance sur la qualité de la *transparence* : endormie, la femme se trouve immergée dans un océan bleu, « transparent comme le plus clair cristal », une « eau transparente comme le vide et comme le ciel » (59). Plus tard, l'atmosphère va se révéler être d'« un bleu dense, mais transparent », profondément compatible avec un « bonheur glacé » (60). Ces comparaisons sont à même d'engendrer un nouveau monde, écarté de la logique habituelle, fait à peine suggéré par le « soupçon d'un symbolisme sexuel » (59-60), remarque apparemment dépourvue de sens. Mais c'est justement une telle observation qui relève que la logique de cette rêverie est limitée à la sensation psychique (« la pure joie de ce rêve qui se prolonge par-delà le réveil », 60), jamais définitive – car la lévitation suppose plonger et se maintenir à la surface en même temps. L'eau n'est plus un milieu propice à une translation spatiale, elle devient une matière solide et transparente aussi ; le rêve étant un voyage dans un passé inconscient, l'on peut soupçonner qu'il s'agirait aussi d'une nostalgie de l'état prénatal, du liquide amniotique, vu que les « couches les plus secrètes de l'âme » réunissent tous les états fondamentaux de l'être humain : la naissance (les larmes), la défloration, mais aussi la mort (le sang, la coulée des sèves). La sensation renouvelée du fœtus plongé dans ce liquide amniotique, dont le poids du corps se maintient « en équilibre entre deux profondeurs » (59), prêt à pénétrer une réalité « transparente comme le vide et comme le ciel », suggère aussi un désir de reconstruction du monde, d'une renaissance universelle.

Mircea Eliade avait observé que dans l'eau tout se dissout, les formes sont désintégrées, les histoires – annulées ; c'est ce qui étaye la vertu du liquide de purification, de régénération, de renaissance (Eliade, 1992 : 188). Même les divinités peuvent refaire leurs forces épuisées, grâce à la vertu régénératrice des eaux (189). Ce pont bâti entre la naissance et la mort provient, sans doute, d'une pensée ancienne, à racines mythiques : il y a un lien mystérieux entre la naissance et la mort, les deux réunies dans l'image de quelque contenant effrayant. En apercevant un troupeau de chevaux (le cheval est un animal à valeur psychopompe, fait qui paraît confirmé aussi par la présence, bien que passagère, du père mort de l'écrivaine, en guise de conclusion du rêve), la femme comprend d'une certaine manière que « ce troupeau sauvage de bêtes folles

se précipite inéluctablement vers un gouffre, que l'horizon est une pente, et cette pente le flanc d'un abîme où ils rouleront jusqu'au fond » (84). Ce qui est intéressant, c'est le fait que, dans ce rêve, le cheval complète une certaine indépendance (visible dans cette cavalcade sauvage) par une soumission prolongée dans le passé (« tous galopent sans maîtres, même lorsqu'ils traînent encore un cavalier collé à la selle », 84-85). Le cheval est un symbole de l'inconscient qui semble retrouver ses origines à travers ce rêve ; le rêveur pourrait se substituer n'importe quand au mystérieux et unique cavalier, dont il ne peut apercevoir le visage. La cavalcade s'avère en mesure de poser une limite autant à l'espace (« Ils semblaient n'être sortis des confins d'un horizon que pour foncer dans un autre ») qu'au temps (« la longue plaine n'avait pour eux que la durée d'un éclair », 83). D'ailleurs, ces chevaux couvrent toutes les dimensions, en les annulant en même temps ; un tel cheval est un agent de la réunification du monde souterrain (vu à travers la tentation du gouffre) avec l'aquatique (la course effrénée serait un « flot horizontal, continu comme une marée montante ») et la dimension céleste (un grand cheval blanc « fuit en hauteur, d'un bond qui atteint le ciel », 85). On confirme ainsi le fait que le symbole du cheval réunit les deux pôles – du bas et du haut – du cosmos (Chevalier-Gheerbrant, 1993 : I, 235). Plus encore, cette « bête montée par l'homme » s'avère capable de créer elle-même des espaces vides : elle « échappe par sa propre masse aux innombrables foulées de la horde qui instinctivement se divise autour d'elle comme autour d'un rocher » (85). Donc, cet être mobile a la capacité de réorganiser en quelque sorte l'univers physique, il connote la liberté, le désir effréné (« les autres chevaux ont rompu les digues idéales qui les retenaient dans le lit de la route », 85) et la remarque finale du père (« C'est dangereux ici, n'est-ce pas ? », 86) serait plutôt un avertissement adressé à la jeune fille qui pourrait – elle aussi – se laisser prendre au désir.

Le vide serait ainsi rattaché à un certain manque de direction, mais complété par un besoin de communication. Dans la cour intérieure d'un cloître, le personnage découvre un puits abandonné, dont la margelle de marbre est traversée par des fissures (94). Le puits serait source de vie, mais aussi un lieu secret, qui conjugue l'espoir (en faisant découvrir l'eau fraîche qu'il contient ou, dans le sens opposé, le ciel de la liberté) et le désespoir (sentiment éprouvé par celui qui, de haut, ne peut rien apercevoir au fond ou par celui qui, prisonnier aux profondeurs, peine à entendre quelque bruit qui puisse l'encourager). Le puits réunit donc trois régimes de l'imaginaire : aquatique, terrestre (car il est creusé dans la terre) et céleste (lunette renversée, permettant au prisonnier de voir le ciel). Mais, évidemment, son but prioritaire est celui d'étancher la soif et le fragment de tasse brisée que la jeune femme trouve sur place signifie le vide de l'existence immédiate (la soif physique ne saurait être apaisée). La tasse suggère un passé domestique, paisible, de la civilisation disparue, qui contraste violemment avec le vide sauvage auquel est confrontée la jeune femme. Les fissures de la margelle sont elles aussi des vides en miniature ; elles sont un signe d'érosion, de passé lointain, de vieillesse de la matière, ce qui signifie que le poète renvoie plutôt au passé de la jeune femme et alors la tasse brisée pourrait représenter aussi ses aspirations passées évanouies. En même temps, la tasse serait un symbole de la communication ; on boit une tasse à côté de l'autre, assis, tout en échangeant des pensées avec cette personne.

Certains rêves font surgir des éléments apparemment suspendus dans le vide, car il n'y a aucun lien physique avec ce qui les environne. De telles images ont une forte portée visuelle, l'isolement de ces éléments faisant marquer fortement l'esprit. À une telle occasion, la femme rêve d'un escalier qui « ne semble mener nulle part » (36), dont le bas des marches, remplies de moisissure, disparaît sous les herbes. Un escalier pareil, « aux marches presque effacées par

l'usure » (51), glissantes, peuplées par des fourmis, revient dans un autre rêve, mais ici c'est la rêveuse qui se trouve environnée par le vide, sans éprouver de vertige. On dirait que le vide est destiné ici justement à *isoler* un élément du paysage, en le mettant en évidence. L'escalier serait un élément de transition, un pont entre deux points, qui rend possible un mouvement ; c'est un composant d'une hiérarchie. La question est de savoir si de tels escaliers ne mènent vraiment nulle part (ce qui suggérerait un échec) ou s'ils *ne doivent* pas mener quelque part (le sujet rêveur leur réserve un rôle de véhicule). Le même rêve lui fait apparaître « une femme debout en plein vide » (38). C'est le vide qui environne le sujet dans l'autre rêve, où le réel paraît se reconstruire à partir de certains fragments : le ciel perd son éclat, « un reste de jour se recueille au fond du ravin » (52), une dernière marche lui permet l'accès à ce que pourrait être un autre réel. L'espace est conçu dans ces rêves au niveau de l'idée, il semble s'écarter d'une réalisation concrète, il se fixe seulement en tant que transition ; la vie reste figée dans ces îlots, entourés d'un vide constitutif, qui s'impose non seulement en tant qu'espace, mais aussi au niveau de la substance. Car un vide qui serait rempli renvoie fatalement à un autre vide, en déterminant la reproduction en spirale de la réalité.

Le vide est vécu paradoxalement comme un lieu du sentiment de plénitude dont le cadre serait un espace qui revient souvent dans les rêveries de Marguerite Yourcenar : celui de la cathédrale gothique ou des constructions apparentées. Une telle construction réunit dans l'imaginaire de Yourcenar le féminin (par sa qualité de contenant, d'espace vide, par la forme aux côtés légèrement arrondis de l'ogive et de l'arc-boutant) et le masculin (vu la manière de s'élancer dans l'air, l'aspiration verticale). Ces espaces vides accentuent un certain sentiment du théâtral, la réduction de la scène du monde s'accompagnant d'un sens du décor, mais pas en tant qu'élément de paysage : le personnage se déplace aisément dans les rêves décrits dans ce livre, comme dans l'attente d'une évolution. Les rêves du sommeil profond disent souvent une histoire, les descriptions seraient caractéristiques surtout aux paysages aperçus à travers les yeux entrouverts. Un espace de rêve est dénudé « de statues, de vol d'oiseaux, de vol d'anges », de broussailles ou de tapisseries (33) ; ou bien il pourrait s'agir d'une chambre pauvrement meublée d'où les personnages descendent « par le vide » (64) pour arriver finalement à une forteresse, tout aussi vide. Le sentiment du vide est renforcé par le fait que la sensation physiologique dominante ressentie par le sujet est celle de la respiration qui ne facilite pas une sensation de fraîcheur, mais un sentiment pesant flou ; de plus, cette sensation est filtrée par l'intermédiaire des lèvres, grâce auxquelles la parole fondatrice peut être amenée au monde : « par tous les pores de nos lèvres, nous aspirons cette brume violette » (65). Parfois, le rêve qui serait appelé à remplir la solitude du subconscient supprime tout élément concret autour du sujet, en le remplaçant « par le sentiment d'une présence inquiétante, inexplicable » (97) qui hante les chambres du chalet, tout aussi vides et privées de meubles, où ce dernier avait trouvé abri. Les rêves de ce livre sont surtout des rêves de mouvement, d'espaces-cadres, nous dirions, pas d'espaces-décor. Le regard de la description appartient au narrateur, à celui qui est prêt pour *une histoire*, pas à un peintre, qui présente *un tableau*. Le sentiment dominant est celui de théâtralité du rêve, comme si la scène avait été vidée au préalable, peu avant le début du spectacle. Une certaine substitution psychologique se manifesterait peut-être dans ce cas, tous ces espaces vides pouvant être des composants d'un paradigme ressemblant aux fantasmes sexuels féminins. D'ailleurs, dans certaines occurrences, les constructions évoquées dans les rêves décrits par Marguerite Yourcenar sont assimilées à des ruches, symboles renvoyant surtout au paradigme féminin (par la fertilité) ; ou bien il pourrait s'agir d'une église qui serait une « éminence sphérique comme une ruche ou comme une tombe musulmane » (96) ou l'on

nous présente une « étrange construction rocheuse évidée comme une ruche qui aurait eu des termites géants pour abeilles » (87). Étant donné que la plupart des rêves de Marguerite Yourcenar sont silencieux, cette ressemblance à des ruches ne renvoie pas aux caractéristiques sonores, mais aux qualités reproductives de telles constructions : il s'agit donc d'une ressemblance entrevue du point de vue idéologique, pas sensoriel, elle s'adresse à l'intellect, pas à la sensibilité. L'attention du lecteur est attirée surtout par la construction et un tel processus édifie non seulement quelque chose de concret, mais aussi des vides. Voilà pourquoi la nostalgie de la construction est entremêlée avec de nombreux signes de la mort : dès le début, le paysage de tel ou tel rêve est dominé par des « gâteaux noircis qui tombent en poussière dans les tombes » (87) ; on peut apercevoir une chambre qui est « sombre comme le dedans d'une hutte funéraire » (87) et dont les cavités hexagonales ressemblent à des niches de columbarium. Les arcs-boutants d'une cathédrale gigantesque font penser aux vertèbres d'un immense animal mort (54). La qualité de contenant de telles constructions de rêve est niée ainsi justement par l'absence de tout contenu ; celles-ci représenteraient un langage dépourvu de destinataire. Ce serait une manière de s'approprier le rêve non seulement en tant que processus, mais aussi comme décor ; le décor de la mort n'appartient plus à personne, donc la rêveuse peut s'en emparer sans qu'il y ait aucun obstacle. Initialement, le rêve la met dans une « prison creusée à la cime d'un rocher gigantesque, taillée à même la pierre par des ouvriers maladroits qui ont laissé dans le granit rugueux la trace du pic et du marteau » en donnant « directement sur le ciel bleu et vide où ne s'aventurent même pas les oiseaux » (49) ; le cachot situé dans ce cirque clos contient seulement une cruche vide. Mais ces espaces font rapidement place à l'espoir de la résurrection. Ainsi, le gouffre forme « une sorte de prison à ciel ouvert » (50) et le personnage environné par le vide se sent en sécurité, car le temps semble suspendu dans un tel espace, un « moment de l'armistice solennel » (52). Il paraît qu'un tel personnage serait à peu près conscient de la condition du rêve, du fait qu'il évolue essentiellement dans l'espace du virtuel, ce qui lui donne la possibilité de définir lui-même l'espace.

Les rêves de Marguerite Yourcenar nous présentent ainsi un vide constitutif, à même de produire d'autres espaces et de se reproduire en tant que facteurs générateurs de matière. La portée symbolique est complétée par la minutie réaliste de la description.

BIBLIOGRAPHIE :

YOURCENAR, Marguerite (2020). *Les Songes et les Sorts*. Paris : Gallimard.

BACHELARD, Gaston (1995). *Apa și visele*. Traducere de Irina MAVRODIN. București: Univers.

BÉGUIN, Albert (1998). *Sufletul romantic și visul*. Traducere de Dumitru ȚEPENEAG. București: Univers.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1993). *Dicționar de simboluri*. Traducere coordonată de Micaela SLĂVESCU și Laurențiu ZOICAȘ. București: Artemis.

ELIADE, Mircea (1995). *Nașteri mistice*. Traducere de Mihaela GRIGORE PARASCHIVESCU. București: Humanitas.

ELIADE, Mircea (1992). *Tratat de istorie a religiilor*. Traducere de Mariana NOICA. București: Humanitas.

MUSTĂȚEA, Alexandrina (2013). Le rêve « lyrique » ou « halluciné » yourcenarien – lieu de l'imaginaire ?. *Studii și cercetări filologice – Seria Limbi Române*, 14/2013, vol. 1, Editura Universității din Pitești, 103-109.

PERȚA, Cosmin (2011). *Introducere în fantasticul de interpretare*. București: Tracus Arte.

Ana Blandiana y los terrenos sin límites del sueño

Ana Blandiana and Her Unlimited Land of the Dream

MYLÈNE MANDART

Doctoranda en Estudios Literarios

Universidad Complutense de Madrid

mmandart@ucm.es

Palabras clave

sueño; espacio;
tiempo; íntimo;
dualismo; semántica;
símbolos.

Entre tradiciones e innovaciones, Ana Blandiana, autora censurada por el último régimen dictatorial pero adorada por el pueblo rumano, crea textos dicotómicos que transportan a sus lectores más allá de la realidad objetiva en un mundo íntimo donde el Yo es maestro de todo. Profundamente fantásticas, sus obras en prosa adoptan la forma de cuentos oníricos donde el sueño es más que un *topos* literario; es el fundamento sobre el cual se erige una narración autoficcional, existencialista y crítica cruzando los límites establecidos por el mundo real y alcanzando el reino de lo eterno. El espacio y el tiempo de este mundo paralelo intrínseco se caracterizan por ser sumamente semióticos y basarse en la presencia de símbolos claves encargados de plasmar a nivel textual los significados de un discurso en apariencia subjetivo, pero en realidad comprometido. Gracias a su pluma metafórica y la construcción de un sueño con un espacio vegetal y un tiempo cíclico, la autora consigue situar su obra en el seno de la hibridación literaria, entre literatura comprometida, literatura fantástica, literatura de la memoria y autoficción. Sus cuentos y versos aparecen hoy como un mapa del ser humano y de la historia de su nación.

Keywords

dream; space; time;
intimate; dualism;
autofiction;
semantics; symbols.

Between traditions and innovations, Ana Blandiana, an author censored by the last dictatorial regime but adored by the Romanian people, creates dichotomous texts that transport her readers beyond the objective reality, in an intimate world where the I is the master of everything. Deeply fantastic, her literary prose works take the form of dreamlike tales where the dream is more than a literary *topos*; it is the foundation on which an autofictional, existentialist and critical narrative is built, crossing, thereby, the limits established by the real world and reaching the realm of the eternal. The space and time of this intrinsic parallel world are characterised by being highly semiotic and based on the presence of key symbols responsible for capturing on a textual level the meanings of an apparently subjective, but in reality, committed discourse. Thanks to her metaphorical writing and the construction of a dream with a vegetal space and cyclical time, the author manages to situate her work in the heart of literary hybridisation, between committed literature, fantastic literature, memory literature and autofiction. Her tales and verses appear today as a map of the human being and the history of her nation.

El sueño conoce su edad de oro en la segunda mitad del siglo XVIII en la época romántica, que lo describe como la negación de la realidad y la sustitución de ésta por un universo personal (Béguin, 1993: 54). Para luego verse profundizado y empleado también como *topos* literario en la época surrealista, que empieza a considerar el sueño como un producto del inconsciente y que no se ciñe en usarlo como elemento literario, sino que también realiza estudios e indaga sobre el sueño en sí como mecanismo meta y extraliterario. Ambos movimientos literarios constituyen épocas claves para la literatura europea, y, aunque bases fundamentales para muchas de las obras publicadas en Rumania en estas épocas, cabe destacar que el carácter onírico de los textos rumanos proviene de una herencia folclórica que conoce sus orígenes mucho antes del siglo XVIII, y que se puede apreciar en las baladas fundadoras de la literatura rumana como *Monastirea Argeşului*, o *Meşterul Manole*.

Heredera del folclore y amante de la literatura, Ana Blandiana crea obras profundamente oníricas que presentan al sueño como un elemento narrativo estructural fundamental para sus discursos erigidos en torno a un mundo paralelo con una función pragmática. Definido por la propia escritora como “autosuficiente”, el sueño puede adoptar varias formas y constituye una vía de escape “al fluir del tiempo que vive como un suplicio” (Blandiana, 2008b: 176). Representa también una manera de rendirse “al silencio ensordecedor del día eterno” (Blandiana, 2024: 179) y dejar de luchar en un mundo hostil. Se contempla entonces el sueño como un espacio íntimo donde el Yo explora sus profundidades y conecta con su ser espiritual, creando un nuevo mundo basado en la subjetividad y paralelo a la realidad objetiva. Este *cronotopos* onírico, intrínseco se sustenta a nivel textual por la presencia de signos semióticos encargados de transmitir al lector una semántica de la verdad que se encuentra únicamente en los confines de estas tierras sin límites y este tiempo suspendido del sueño.

2. El sueño como espacio íntimo

Las obras de Blandiana, tanto en verso como en prosa, se caracterizan por su onirismo, pero ¿en qué reside este onirismo? ¿Cómo se patenta en sus obras? ¿Y qué función cumple? Estas son las primeras preguntas que se plantea un lector frente a este *cronotopos* y esta deixis onírica propia de la autora. Heredado de una tradición literaria esencialmente onírica, este motivo es para la escritora el fundamento de sus textos ficcionales. Más que un *tópico* constituye los pilares sobre los cuales se erige su discurso literario donde lo fantástico y lo imaginario se transforman en sinónimos de lo onírico. En palabras de la autora el sueño constituye “la realidad que está en otra parte” (Blandiana, 2014: 199) y siempre es protagonizado por un Yo centro de todo y cuya referencialidad, en base a la autoficción, remite al triángulo aludido por Genette: autor= narrador= personaje (2012: 159), haciendo de Blandiana la autora, la narradora y la protagonista de este sueño literario. Asimismo, creado en torno a un Yo íntimo el sueño en las obras de Blandiana es un *mundo unipersonal*, uno de los que Lubomír Doležel llama “mundos posibles” (1999: 65). La singularidad de este mundo reside en su subjetividad, vinculado con el género fantástico, es un espacio-tiempo que se sustenta en el empleo de signos semióticos cuya función en el relato, y la lírica, pone en evidencia la semántica y su función. Perteneciendo a varias categorías de la diégesis textual los signos empleados por la escritora marcan una deixis personal propia de lo íntimo, así como un espacio natural y un tiempo cíclico.

Como obras autoficcionales los textos de Blandiana son, como describe Doubrovsky (1977) en su prólogo y en su ensayo *Autobiografía, verdad, psicoanálisis*, recogido por Ana Casas (2012: 45-64), textos contruidos a partir de la realidad de la autora que se ven modificados por sus añadidos y juegos literarios. Así, la construcción del mundo onírico se erige en base a un

discurso autobiográfico que gracias al sueño y sus signos semánticos como la mariposa o el pájaro destacan un sujeto con doble referencialidad: una primera referencialidad con la propia escritora, y otra ficcional inmersa en lo onírico y representada mediante imágenes simbólicas. La ficcionalidad de sus textos responde a una necesidad de enmascarar sus discursos controvertidos, y elevarlos al campo de la subjetividad para poder gozar de más libertad de expresión. El onirismo sitúa entonces al sujeto íntimo en un espacio/tiempo libre que, gracias a lo fantástico, ofrece a la escritora y a sus protagonistas la posibilidad de abordar cualquier tema tanto político como existencialista. Lo onírico aparece como un mundo íntimo propio de los protagonistas, definido por Doležel como “[...] una estructura precaria y artificial [en la que] sólo se admite [...] una única persona. [...] Es el punto de partida más oportuno e instructivo de la semántica de la ficción” (1999: 65). Así, se entiende que el sueño representa para Blandiana “un mundo unipersonal”, una herramienta literaria que permite a la narración entrar en el campo de la ficción y aportar a los signos presentes una semántica diferente del resto del discurso vinculado con lo real y testimonial. Este “mundo unipersonal” es en los cuentos y versos de la escritora una fuga hacia dentro, “hacia el sueño, el silencio”, “hacia [uno] mismo” (Blandiana, 2021b: 75) y excluye cualquier entidad ajena evitando así la opresión de un tercero.

Para ella el sueño se crea, entonces, mediante el dualismo del Yo que pone en evidencia un ser físico terrenal y un ser espiritual vinculado al cosmos. Esta dicotomía responde al principio del dualismo cartesiano: “Je pense donc je suis” y transpuesto de manera fiel por Blandiana en su cuento “Cele patru anotimpuri” (2017: 13) como: “Trăiesc, mă gândesc”. Efectivamente, como heredera del pensamiento dualista la escritora construye alrededor de lo psicológico un mundo onírico paralelo intrínseco que ofrece al Yo una percepción distinta de su entorno:

Estaba claro que todo sucedía como en un sueño. Tanto la felicidad, el terror, la belleza, los mensajes esenciales, como el vuelo y el desierto, todo semejaba un sueño, todo parecía un préstamo de su repertorio. ¿Se asemejaba? ¿Parecía? ¿Cuánto tiempo había necesitado para entender que todo era un sueño? [...]. (2008b: 168-169)

Como se observa en la cita anterior este dualismo constituye el fundamento de lo onírico para Blandiana que remarca textualmente esta cesura entre el estado consciente e inconsciente de sus protagonistas gracias al empleo de un tiempo propio a cada uno. El discurso anclado en lo real y protagonizado por el ser físico mortal se redacta con tiempos del pasado, mientras que lo onírico se fija en el presente. Como enuncia en sus versos: “Entre el cuerpo y el espíritu, entre el sentido y la palabra que lo esconde, existe una gran confusión” (2021b: 29).

No sé si esta lenta evocación de mis emociones danubianas ocurrió en el sueño o sólo en el límite entre el cansancio y el sueño ... (2008: 13)

El sueño se había iniciado sólo en ese momento [...]. (2008b: 169)

Me sentía bien, me sentía como en casa. [...] Que no me despierte, rezaba, un poco más, que no me despierte. (2011: 144)

En los ejemplos aportados sacados de distintos cuentos de la autora, se puede observar el juego de palabras del campo semántico del sueño con la ayuda de verbos que marcan la acción de dormir y despertarse siempre empleados al inicio de los cuentos y/o al final de estos para

situar al lector entre los dos estados: el consciente vinculado al espacio-tiempo conceptual y el inconsciente unido al sueño y su *cronotopos* subjetivo.

Estos elementos textuales y sintácticos permiten también a la escritora remarcar el umbral entre lo real y lo fantástico, sellando el mundo íntimo del sueño a lo fantástico y borrando así los límites existentes en el mundo real, tanto en referencia a la época dictatorial vivida por la propia escritora como los límites mentales a los que se somete la imaginación del ser en su estado consciente:

[...] ¿qué podéis hacer en contra de los terrenos sin límite que siempre puedo imaginar? ¿Cómo vais a poder seguir espantando a los pájaros de mi mente, cómo vais a poder marchitar el trigo que me crece en el sueño y las abejas que vuelan en mi imaginación? [...]. (2011: 105)

En el fragmento elegido la escritora deja claro a sus lectores su concepto de dualismo para el ser que emplea el sueño como vía de escape frente a las fuerzas que le acechan, simbolizadas aquí por una deixis incriminatoria en segunda persona del plural. Esta opción de huida mediante el sueño permite a la escritora exponer la impotencia del enemigo frente a la imaginación, así sus protagonistas “esclavos”¹ de lo real encuentran “mediante la simple inclinación de las pestañas” (2021b: 199) un método para “escap[ar] a cualquier control” (199) dejando “en la orilla” de la vigilia (199) a sus verdugos. Así, visto como un mundo intrínseco individual alejado del peligro, el sueño se erige como espacio principal de desarrollo para los protagonistas de la escritora que acuden a él para reencontrarse a sí mismos y vivir plenamente. Por ello, el paso del mundo real al mundo onírico para el sujeto individual se caracteriza por el despertar de los sentidos; en el cuento “Toamna. Amintiri din copilărie” (1977) la protagonista se sumerge en el mundo onírico por un olor característico de hojas quemadas y de membrillo, así como en cada cuento se destaca un olor, una sensación al tocar por ejemplo la nieve o la arena, o la visión de colores específicos y ruidos como el de animales, en el momento en el que se cruza el umbral que separa el mundo objetivo del mundo subjetivo y entonces los protagonistas se adentran en el sueño. Como dormidos en el mundo real los protagonistas se despiertan gracias a este despertar de los sentidos y este vuelco de un mundo a otro, permitiendo así que el sueño constituya para el Yo un lugar de exaltación para los sentidos y que las experiencias vividas en él sean las que importen y tengan sentido. El sueño destaca por ser la realidad que el sujeto narrativo acepta como verdad, y deja en segundo plano a la realidad conceptual que no constituye más que un mundo desprovisto de sentido.

3. La semántica de lo íntimo

Asimismo, una vez expuesta la función narrativa del sueño y su representación sintáctica en las obras en prosa de Blandiana, cabe desarrollar su carácter semiótico poniendo en evidencia el valor simbólico de varios signos que constituyen *topoi* de los textos de la escritora como: los seres alados, las estaciones y el motivo de la naturaleza profusa. El símbolo es definido por Gilbert Durand (2017: 13) como: “la Epifanía de lo misterioso, y por ende, de lo imaginario”, por lo que hace de éste una herramienta literaria esencial en los textos de Blandiana que se encuentran suspendidos en la autoficción y, por lo tanto, en el umbral entre lo objetivo y subjetivo. Gracias a esta transgresión del signo como objeto y su interpretación

1 En referencia a su poema “Somnul” traducido en la obra *Un arcángel manchado de hollín* (2021c).

como imagen viva (Eliade; Couliano, 2022: 9-29), cuyo significado desvela la verdad, la escritora crea un espacio/tiempo onírico inmerso en lo fantástico que, sin embargo, enmascara un discurso grave.

En la construcción narrativa del sueño la primera persona del singular desempeña un papel fundamental. Vinculado, como se ha demostrado anteriormente, con lo intrínseco, el sueño coge sentido gracias al uso de signos que reflejan el carácter íntimo de lo enunciado, y uno de los principales símbolos espejos de éste reside en la presencia de seres alados como mariposas, pájaros o insectos voladores imágenes del Yo. Como espacio prolífero el sueño goza de la presencia de seres conectados con el más allá y dotados de alas que les permiten viajar del mundo terrenal conceptual al mundo paralelo celeste vinculado con lo espiritual. El primer ser al que cabe aludir para entender el trasfondo de los textos de Blandiana es la mariposa. Presente en su cuento “Iarna, Capela cu fluturi” (1977) y en varios de sus poemas, es un símbolo con una función semiótica fuerte que aparece como *topos* de la literatura rumana de carácter onírico. Mircea Cărtărescu y su trilogía *Orbitor* (2007), así como Mircea Eliade y su obra “Domnișoara Christina” (1936), entre otras obras emblemáticas, hacen de la mariposa un elemento central de sus textos con el mismo valor semántico que el que se puede encontrar en las obras de Blandiana. En eco al dualismo del ser, la mariposa es el insecto capaz de renacer, símbolo de resurrección que permite a la autora incidir en el renacimiento y la supervivencia del alma sobre el cuerpo físico, y con ello, remarcar la capacidad del ser en perdurar más allá de la existencia terrenal vinculada al cuerpo físico. Como insecto dotado de alas es el signo semiótico perfecto de la elevación espiritual y de la conexión que establecen los protagonistas de Blandiana con el mundo interior onírico:

Sí, eran miles de alas de mariposa que se mecían al unísono, miles de mariposas posadas sobre aquel muro o mampara vertical [...] De manera curiosa e independiente de mi voluntad, desconcertándome a mí misma y consciente de que ya nada de lo que hiciera iba a depender de mí, a sabiendas de que ya no podía parar ni impedir nada, avancé unos pasos [...]. (2011: 22-23)

En el fragmento seleccionado y de manera general en la obra de Blandiana, las mariposas representan el despertar del inconsciente y la entrada de los protagonistas en el mundo onírico. Este fragmento hace ademán, a su vez, del carácter autónomo del sueño que pertenece al inconsciente y evoluciona independientemente de la voluntad de los protagonistas. Estas mariposas místicas se ven asociadas a la llegada de un mensaje, la protagonista del cuento “Iarna, Capela cu fluturi” se da cuenta de que la miran “con la intención de enviar[le] un mensaje” (Blandiana, 2011: 27). Efectivamente, como remarca Chevalier, “Una creencia popular de la antigüedad grecorromana da al alma que sale del cuerpo de los muertos la forma de una mariposa” (1985: 692), lo que viene aquí a confirmar la presencia de las mariposas como un mensaje divino que revela a los protagonistas la existencia más allá de la vida terrenal. En la literatura rumana la mariposa es conocida por representar la dualidad entre “la vida sublime interior y la vida mediocre social” (Ruști, 2009: 171), definición que remarca la presencia de la mariposa como un elemento encargado de recordar al lector que la dualidad vida real y vida onírica constituye el fundamento de las obras de Blandiana, y que la vida interior inmersa en el sueño aguarda la felicidad posicionándose como antagonista de la vida real considerada una condena:

[...] pienso con horror que sólo existo de verdad en esas raras ocasiones de explosión interna y que, en realidad, sólo he vivido en esta tierra unas veinte o treinta horas. (2011: 9)

Centro de todo, el sueño es entonces revelador de la verdad y vinculado con esta “explosión interna” que viven los protagonistas de Blandiana; se asemeja a un vuelo que se emprende hacia dentro, “siempre adentro”, “hacia nuestras propias vísceras” (2021: 75). Al igual que la mariposa, el pájaro es otro de los símbolos comunes en las obras de Blandiana, y además de remitir a este vuelo emprendido hacia “las fronteras sin límites de [la] imaginación” (2011: 105), como enuncia Bachelard: “son de por sus alas seres que remiten al alma que atraviesa los mundos y alcanza el espacio de lo metafísico” (2016: 89). Efectivamente, tanto en el cuento “La țară” (1982), donde elevan a la protagonista hacia el cielo y facilitan su conexión con su ser interior, como en “Primăvara, dragi sperietori” (1977) donde los seres alados aparecen volando alrededor de las tumbas del cementerio donde la protagonista se ensimisma, estos seres alados representan el símbolo de huida hacia el sueño:

ellos mismos se presentaron delante de mí volando, saltando, [...] posándose una fracción de segundo encima de alguna tumba [...]. (2011: 86-87)

Como atestigua el fragmento seleccionado, la presencia de los pájaros introduce la llegada de la protagonista en lo fantástico y, por ende, en el sueño. Asimismo, el pájaro en sí en las obras de Blandiana representa el signo de la trascendencia del alma sobre el cuerpo y la posibilidad para esta de viajar hacia mundos paralelos intrínsecos.

4. El sueño como espacio

Los signos analizados aquí permiten entender el aspecto íntimo del sueño para Blandiana y su estrecha conexión con el Yo inconsciente que cruza el umbral entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo para adentrarse en un espacio-tiempo onírico puramente semiótico. Este *mundo unipersonal* no solamente se caracteriza por ser un espacio íntimo, sino que también destaca por ser un *cronotopos* vinculado con lo fantástico. Las obras en prosa y verso de la escritora se inscriben en la larga tradición rumana de obras oníricas con carácter fantástico, y por ello, el sueño goza de su propio sistema de signos que se encargan de hacer viajar al lector, así como los propios protagonistas hacia lo fantástico.

El espacio y el tiempo se encuentran estrechamente ligados el uno al otro, a pesar de los recientes estudios literarios, en especial de David Roas, que luchan por un estudio separado de ambos elementos deícticos, para el estudio de los cuentos de Blandiana la unión del espacio y del tiempo es primordial, ya que, en el sueño tanto el uno como el otro se caracterizan por ser interdependientes. Aunque creado en base a este mundo real, el sueño es un mundo que toma el relevo del primero cuando el ser bascula de su estado consciente a inconsciente y por ello ambos mundos no interfieren el uno con el otro, sino que se complementan para representar el mapa completo de la esencia del protagonista quien viaja constantemente de un mundo, un espacio, un tiempo a otro. Entender la complementariedad de ambos mundos es primordial para entender la construcción narrativa del sueño como espacio-tiempo propio basado, en parte, en el mundo conceptual y que representa en realidad una extensión paralela de este mismo. Como ampliación del espacio real, el sueño recoge espacios especialmente naturales que transponen y cargan una semántica propia de lo onírico y lo fantástico.

La ciudad y las afueras de esta representan los dos espacios antagónicos que marcan la diferencia entre el espacio real urbano y el espacio onírico natural. Aunque finalmente complementarios estos dos espacios remarcan la cesura entre el ser libre que evoluciona en el espacio onírico y el ser censurado atrapado en la ciudad y sometido a ella. El sueño presenta espacios abiertos y donde la fauna y la flora proliferan y hasta llegan a ser una “Orgía” (Blandiana, 2011: 88) que incide en la existencia de una conexión entre los animales y la vegetación:

[...] Existía, de todos modos, una complicidad evidente entre los pájaros y las plantas, poseídos por el mismo frenesí [...]. (88)

Gracias a esta frase el lector entiende la conexión entre la profusa naturaleza y los pájaros, ambos siendo signos encargados de vincular el sueño con lo fantástico, lo que “no se opone a lo real” pero sí es “su representación más llena de significados” (55). Efectivamente, los seres voladores y las plantas cumplen con una función textual importante: la de crear una semántica de lo onírico-fantástico. Los paisajes vegetales representan paisajes emblemáticos del renuevo, del nuevo comienzo que emprende el ser espiritual viajando hacia los confines de su inconsciente. En continuo renacer la naturaleza, tras las estaciones, resurge de la tierra y brota al igual que el mundo onírico que tras las vivencias conscientes permite al ser renacer y florecer en el espacio paralelo del sueño:

¿Todas esas flores y florecitas, los brotes, las hojas de hierba y las ramas habían estado allí hasta ese momento y los descubría justo entonces, como si alguien hubiera levantado el telón, o es que sólo entonces en esos últimos momentos habían irrumpido en una mágica orgía vegetal [...]? (87)

Como un velo que se levanta sobre la existencia de un mundo mejor, la naturaleza ofrece a los protagonistas de Blandiana un entorno seguro y esperanzador que les recuerda que la existencia es un ciclo y que la muerte física no es sino un nuevo comienzo. Percibido como una oportunidad de vivir y dejar de sobrevivir, el sueño con su “mágica” vegetación y sus “dulces esferas boscosas” (Blandiana, 2024: 63), representa un himno a la vida que viene a contraponerse a la realidad objetiva de los personajes de Blandiana que están perseguidos por males no nombrados y un cotidiano pesado e inconexo en la agitación urbana:

La tierra, con sus viejos de papel y las huertas enmarañadas, con sus pozos eternos y sus campos vengativos, apenas se divisaba en el círculo amarillo, negro y niebla, y sólo yo sabía que todo dependía exclusivamente del terror que mis convulsiones estrepitosas pudieran transmitir a las alas, cada vez menos ruidosas, de los pájaros. (Blandiana, 2008: 117)

Como en un “sueño incierto” (Blandiana, 2008b: 87) y alejada de la ciudad, la protagonista del cuento “La țară” (1982) en su vuelo final de regreso hacia lo consciente, observa las tierras del sueño descritas por la autora con la ayuda de adjetivos claves para la lectura semántica del espacio onírico: “eternos”, “vengativos”, y efectivamente, el sueño como espacio se caracteriza por su tiempo vinculado con lo eterno, y constituye un lugar en contra del cual la realidad no puede nada, así mismo el sueño es el espacio que usan los protagonistas para vengarse de lo

que les acecha en la realidad objetiva. En paralelo al estudio del tiempo eterno propio del sueño, cabe aludir a la naturaleza como “madre” que acoge en su seno al ser en plena huida. Esta naturaleza onírica hace entonces referencia al retorno *ad origine* de los protagonistas que necesitan volver hacia sus orígenes para reconstruirse y emprender un camino propio, al igual que el pueblo rumano tras la caída de la última dictadura comunista. Como herramienta narrativa el sueño y su espacio otorga a Blandiana la posibilidad de exponer la necesidad de volver hacia los orígenes y de reanudar con la cultura y las creencias rumanas silenciadas por el comunismo. En sus cuentos los protagonistas vuelven hacia las tierras de sus infancias, siempre constituidas por huertos, pueblos, campos, etc... Son espacios que marcan una predominancia del medio natural y que apelan a los orígenes del pueblo rumano fundamentalmente cercano a la naturaleza y sus riquezas. Asimismo, la vuelta hacia la naturaleza es, además, un mensaje de la escritora frente a la política de urbanización de Nicolae Ceaușescu que aniquilaba pueblos y campos en favor del desarrollo de la ciudad y las grandes fábricas (Radu; Budeancă, 2016: 594) para más rendimiento y poder así cubrir las deudas externas. Conforme se puede apreciar en la obra de Radu y Budeancă:

Quando se examina la manera en la que la vida rural ha sido transformada bajo las reglas comunistas en Rumanía, la hibridación social se presenta como uno de procesos inmersivos más destacables que surge tras la «nueva revolución agraria» implementada por el régimen. (2016: 497)

Así mismo, en sus escritos la autora mediante la presencia de una naturaleza como elemento primario para sus protagonistas, crea una crítica de la política de Ceaușescu que tendía, al igual que cualquier régimen comunista, a querer cambiar “los paisajes agrícolas [...], y más importante, los patrones de pensamiento y acción de los aldeanos” (594). La profusión de elementos naturales, así como la presencia de una naturaleza en constante brote aparece, entonces, como una aportación semántica dicotómica cuyo significado no es sino un posicionamiento político en contra del comunismo que no podría ser posible en otro contexto que el fantástico-onírico. En efecto, el sueño en cuanto a espacio posee su propia semántica y es creado por la escritora con una función pragmática concreta; la de recrear un tipo de *Eldorado* que ella misma describe en sus versos como el “último reino” (Blandiana, 2024: 168).

5. El sueño y su tiempo

El tiempo en las obras de Blandiana adquiere, al igual que el espacio, un doble aspecto. Relacionado con los dos mundos paralelos que existen, se observan dos nociones de tiempo distintos; una primera vinculada con el espacio real y que se caracteriza por ser un tiempo lineal finito con un nacimiento y un fallecimiento del ser corporal, y una segunda visión del tiempo como un ciclo eterno que contempla la muerte física como un renacimiento para el ser espiritual que vive entonces en un eterno presente. El tiempo en el sueño se caracteriza por ser un *chronos* vinculado con lo íntimo y que pertenece únicamente al ser inconsciente:

[...] ¿pero tenía acaso el derecho a calcular el fluir de este tiempo interior según las referencias banales del cosmos, según el crepúsculo mojado por la nieve [...]?

(Blandiana, 2011b: 47)

Los protagonistas de Blandiana asocian el tiempo onírico a un “tiempo interior” que fluye de manera autónoma y que, como atestigua la cita anterior, no corresponde al fluir objetivo del tiempo conocido por el ser físico. Esta noción de tiempo circular se basa sin equívoco en la noción del tiempo aludida por Mircea Eliade en su obra originalmente redactada en francés, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition* (1949), donde el historiador de las religiones y crítico literario hace ademán de un tiempo cíclico fundamentado en la existencia y que se regenera para perpetuar en el presente y anclarse en lo eterno. Presentado como “la recreación del acto Cosmogónico”, este tiempo mítico presupone “la regeneración cíclica del tiempo” (2014: 67) con un fin preciso: el de alcanzar de nuevo el momento “puro” del nacimiento, de la Creación, del inicio de todo (69). Así, aquí también la vegetación profusa del espacio onírico de las obras de Blandiana cobra sentido, ya que el simbolismo de la regeneración periódica de la naturaleza aludida por Eliade (79) aparece como un signo cuya semántica remite a este tiempo mítico eterno. Las plantas gracias a su capacidad para regenerarse de un año a otro apelan a este tiempo cíclico como un eterno comienzo, un tiempo que no acaba nunca. Asimismo, los paisajes naturales y la profusión de vegetales en los textos de Blandiana son una herencia literaria de sus preceptores como Eliade o Eminescu, que empleaban estos elementos a modo de signos para representar la existencia de una correlación entre el espacio y el tiempo.

Se entiende entonces que el tiempo del sueño es para Blandiana un tiempo mítico idealizado conectado a lo íntimo y que otorga al sujeto una plena exploración de sí mismo y de redescubrimiento de todos sus sentidos libre de cualquier control:

Para ellos un mes es un mes, una noche una noche, un segundo realmente un segundo. Para mí el tiempo fluye complaciente, como de lado, escurridizo e indiferente, sin querer dominarme e imposible de controlar [...]. (Blandiana, 2011: 109)

Como demuestra la cita, el tiempo para los personajes de la autora es un elemento más. Presente en el mundo onírico el ser no se somete a él ni lo sufre como en el mundo objetivo donde lo vive como “un secuestro” (Blandiana, 2021a: 43). Este *chronos* responde a una medición temporal distinta y en su calidad de tiempo regenerado las nociones de horas, minutos o años aparecen obsoletas:

[...] sólo existo de verdad en esas raras ocasiones de explosión interna y que, en realidad, sólo he vivido en esta tierra unas veinte o treinta horas. (Blandiana, 2011: 9)

Así, en una “explosión interna” vivida en la “tierra hundida en el sueño” (Blandiana, 2024: 73) Blandiana transmite a sus lectores, mediante sus sujetos narrativos, el deseo de “desvalorizar el tiempo” (Eliade, 2014: 103). El tiempo parado onírico puede interpretarse por la escritora como una manera de oponerse a la idea de un posible “fin” y, por consiguiente, presentarse como una manera de defender su creencia dualista del ser y la posibilidad para el alma de alcanzar un espacio-tiempo revelador de la verdad, haciendo así de la vida terrenal un estado pasajero irrelevante para lo que “realmente cuenta”: lo vivido en el sueño.

Al igual que el espacio encuentra en las obras de Blandiana su transposición mediante signos semióticos, el tiempo y su concepto cíclico también poseen sus símbolos. En la prosa de la escritora uno de ellos corresponde a la presencia de las cuatro estaciones y en especial a la del otoño y de la primavera. Estas estaciones remiten a la regeneración del tiempo; el otoño en

cuanto estación que “nos enseña a morir” (Blandiana, 2024: 147) permite remarcar la predominancia de la podredumbre, no obstante, la presencia de colores dorados, anaranjados y amarillentos sugieren un vínculo con la idea de muerte como renacer y, por lo tanto, remiten tanto a la muerte como final que como nuevo comienzo. Así, el otoño es el espacio-tiempo al que la autora y los personajes regresan para llegar hacia “tierras más libres y más ricas” (121). La primavera se posiciona como un momento propicio para la regeneración y un nuevo comienzo, y constituye a su vez el reflejo del renacimiento del ser en su aspecto espiritual. La presencia de ambas estaciones en los cuentos remarca el ciclo de la existencia del ser que por una parte sufre el paso del tiempo y ve morir y decaer su cuerpo, pero por otra parte también vive un renacimiento gracias a su viaje hacia lo eterno onírico. Las dos estaciones permiten también incidir en la “tierna frontera de horas entre dos mundos que se devoran” (53) pero ofrecen a los personajes una posibilidad de elegir entre dos mundos, dos tiempos, dos espacios paralelos entre sí.

Como micromundo el sueño en las obras de Blandiana encierra discursos graves que la autora enmascara gracias a la subjetividad de lo onírico-fantástico. El sueño constituye para ella un mundo semiótico que le otorga la posibilidad de abordar temas de controversia y plantear problemáticas delicadas tanto para la época en la que escribía, como para aportar reflexiones sobre la existencia y temas más universales como la libertad de expresión, la muerte y lo que es la felicidad. El espacio onírico, por su carácter íntimo y la presencia de un Yo protagonista en introspección, ofrece a los cuentos de la escritora paisajes naturales en los cuales los vegetales, brotando o pudriéndose, remiten al dualismo del ser. Los espacios oníricos se oponen a los espacios urbanos del mundo real del ser consciente y aparecen como campos libres donde el sujeto narrativo puede vivir sin condiciones ni límites. El espacio del sueño aparece, entonces, como un paraíso, una alternativa al mundo real y un lugar al que el ser anhela volver. Vinculado con el espacio, el tiempo onírico también posee sus peculiaridades y aparece como antagónico al tiempo objetivo. En el sueño el tiempo no se cuantifica ni afecta a los protagonistas. Se trata de un *chronos* estancado en un eterno presente que, por consiguiente, se regenera constantemente. Este eterno comienzo ofrece al Yo la posibilidad de volver hacia sus orígenes y conectar de nuevo con la esencia de su ser original, libre de cualquier razón, de lo consciente y sus censuras. Así pues, el *cronotopos* del sueño para Blandiana encuentra su significado en los signos como: las estaciones, que sirven para aludir al tiempo cíclico, la vegetación profusa que remite al espacio que devuelve la vida a los protagonistas, o la presencia de seres alados que remarca a la dominancia de lo íntimo y el dualismo del ser a la vez cuerpo y alma.

BIBLIOGRAFÍA:

- BLANDIANA, Ana (2006 [2004]). *Spaima de literatură*. București: Humanitas.
- BLANDIANA, Ana (2008a). *A fi sau a privi*. București: Humanitas.
- BLANDIANA, Ana (2008b [1982]). *Proyectos de pasado*. Traducción del rumano por Viorica PATEA y Fernando SÁNCHEZ MIRET. Cáceres: Periférica.
- BLANDIANA, Ana (2011 [1977]). *Las cuatro estaciones*. Traducción del rumano por Viorica PATEA y Fernando SÁNCHEZ MIRET. Cáceres: Periférica.
- BLANDIANA, Ana (2014 [2010]). *Mi Patria A4*. Traducción del rumano por Viorica PATEA y Antonio COLINAS. Valencia: Pre-Textos.
- BLANDIANA, Ana (2021a [2018]). *Variaciones sobre un tema dado*. Traducción del rumano por Viorica PATEA y Natalia CARBAJOSA. Madrid: Visor Libros.

BLANDIANA, Ana (2021b [1985, 1990, 2016]). *Un arcángel manchado de hollín*. Traducción del rumano por Viorica PATEA y Natalia CARBAJOSA. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

BLANDIANA, Ana (2024 [1974, 1977]). *El sueño dentro del sueño y otros poemas*. Traducción del rumano por Viorica PATEA y Natalia CARBAJOSA. Madrid: Visor Libros.

BLANDIANA, Ana (2023a). *Mai-mult-ca-trecutul*. București: Humanitas.

AGUIRRE ROMERO, Joaquín M^a. (2008). Ana Blandiana: una poética de la Humildad. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 40, 54-60.

BACHELARD, Gaston (2015a [1994]). *L'intuition de l'instant*. Paris: Librairie Générale Française.

BACHELARD, Gaston (2016a [1992]). *L'air et les songes*. Paris: Librairie Générale Française.

BACHELARD, Gaston (2015b [1957]). *La poétique de l'espace*. Lonrai: Puf.

BÉGUIN, Albert (1993). *El alma romántica y el sueño*. Traducción del francés por Mario MONTEFORTE TOLEDO. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

CASAS, Ana (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

DOLEŽEL, Lubomir (1999 [1998]). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción del inglés por Félix RORDRÍGUEZ. Madrid: Arco/ Libros, S.L.

DURAND, Gilbert (2017 [1964]). *L'imagination symbolique*. Paris: PUF.

ELIADE, Mircea (2014 [1989]). *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard.

ELIADE, Mircea; Couliano, Ioan Petru (2022 [1986-1993]) (Eds.). *Diccionario de los símbolos*. Traducción del italiano por Roser HOMAR. Barcelona: Fragmenta Editorial.

GENETTE, Gerard (2012 [1979]). *Fiction et diction*. Lonrai: Points.

GHIȚEANU, Serenela; BLANDIANA, Ana (2023). *Cartea cu delfini: convorbiri cu Ana Blandiana*. București: Humanitas.

GHIȚEANU, Serenela (2021). Ana Blandiana în dialog cu Serenela Ghițeanu – *Despre poezie (II)*. *Vatra*, nr. 7-8, 4-5.

GONZALEZ DE REQUENA FARRÉ, Juan Antonio (2020). Los otros en nosotros y la gramática de la primera persona del plural. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 46(1), 195-216.

MĂRĂNDUC, Cătălina (2015). O nouă lectură a simbolului păsării în lirica românească. En Rodica ZAFIU y Claudia ENE (Eds.), *Variația lingvistică: probleme actuale (II). Pragmatică și stilistică, Lexic, semantică, terminologii. Actele celui de al 14-lea Colocviu Internațional Al Departamentului De Lingvistică (București, 28 – 29 noiembrie 2014)* (pp. 95-203). București: Editura Universității din București.

MÉRIDA DONOSO, José Antonio (2010). La memoria en Ana Blandiana. En Margarita ALMELA BOIX *et al.* (Coords.), *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel* (pp. 97-114). Madrid: UNED.

RADU, Sorin; BUDEANCĂ, Cosmin (2016). *Countryside and Communism in Eastern Europe*. Zürich: LIT VERLAG.

RUȘTI, Doina (2009). *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*. Iași: Polirom.

SARANE, Alexandrian (1974). *Le surréalisme et le rêve*. Millau: Nrf Gallimard.

TUDELA-FOURNET, Miguel (2020). «Insilio»: formas y significados contemporáneos del exilio. *Pensamiento*, 76 (288), 75-87.

Le rêve dans *La modification* de Michel Butor : une mise en œuvre de la rêverie herméneutique merleau-pontyenne

The Dream in Michel Butor's *La Modification*: An Implementation of Merleau-Ponty's Hermeneutic Reverie

LAURENT BALAGUÉ

Docteur en philosophie, Université Paris-Est

Chercheur indépendant

laurentbal@live.fr

Mots-clés

rêve ; symbolisme ;
littérature engagée ;
rêverie herméneu-
tique ; liberté.

Les liens entre rêve et littérature semblent si naturels et si évidents qu'il semble inutile de les interroger. La littérature, c'est une forme d'imaginaire et où notre imaginaire trouve-t-il sa source sinon dans le rêve ? pourrait-on demander. Cependant cette loi qui associe constamment rêve et littérature n'a pas toujours suivi la même trajectoire dans l'histoire. Nous souhaitons interroger les liens entre rêve et littérature à partir d'une œuvre appartenant au courant du nouveau roman : *La modification* de Michel Butor. L'objet sera de montrer qu'ici, l'utilisation d'une narration innovante avec une énonciation à la deuxième personne permet de poser la question du rêve à un triple niveau : d'abord psychologique, ensuite cosmologique et enfin au niveau de la lecture elle-même où celle-ci est prise dans un double rêve : à la fois le lecteur qui rêve le texte lu et à la fois le texte qui rêve son lecteur.

Keywords

dream; symbolism;
committed litera-
ture; hermeneutic
daydreaming; free-
dom.

The links between dream and literature seem so natural and obvious that it seems pointless to question them. Literature is a form of imagination and where does our imagination find its source if not in dreams? one might ask. However, this law that constantly associates dream and literature has not always followed the same trajectory throughout history. We would like to examine the links between dream and literature by the analysis of a literary work from the new novel movement: *La modification* by Michel Butor. The aim will be to show that here, the use of an innovative narrative with second-person enunciation makes possible to address the dreams on three levels: firstly, on the psychological level, then on the cosmological one and finally on the level of reading itself, where reading is caught up in a double dream: both the reader dreaming the text being read and the text dreaming its reader.

Rêve et littérature ont en commun de nous extraire de ce qu'on appelle la réalité. Jean-Paul Sartre, qui analysait la nature des rêves dans son étude *L'imaginaire*, soulignait l'« irréalité » du rêve. De la même manière, on peut faire remarquer le caractère irréel et fictif de la littérature. Nous analyserons ici cette dernière sous sa forme romanesque en nous concentrant sur le roman *La modification* de Michel Butor. Ce roman particulier puisqu'il est écrit sur un mode d'énonciation à la deuxième personne, ce qui n'est pas sans incidence sur la question du rêve comme nous le développerons par la suite, fait de la question du rêve un problème central au sein même de l'écriture.

Ce que nous venons de dire ne signifie certainement pas que ce récit soit celui d'un rêve. Cela signifie plutôt que ce roman pose le problème du rêve comme en son centre et ce à un triple niveau. D'abord à un niveau de la psychologie individuelle puisque, comme le signale Michel Leiris qui commente ce texte, le personnage principal est un rêveur qui passe par tous les degrés de l'irréalité du rêve : celui de la rêvasserie la plus anodine, à la rêverie certes plus noble, mais également irréelle, au rêve pure et simple de déploiement d'un monde sous les yeux avec tous les jeux de désirs avoués et inavoués que cela comporte. Ensuite à un niveau non plus psychologique, mais cosmologique où le rêve présente au lecteur un monde ambigu traversé par le mythe où un monde, le monde présent (c'est-à-dire celui de Paris du milieu du XX^e siècle), essaie de copier et de redoubler un monde à la fois contemporain (celui de la ville de Rome de la même époque) et passé à la fois (Rome ville à l'histoire mythique et double : ville de l'Empire et ville de l'Église). Enfin, au niveau de la lecture et de l'écriture elle-même, puisque Michel Butor prend le parti, à la fois risqué et en même temps tout à fait légitime, d'écrire en s'adressant indirectement à un lecteur qui n'est pas là et qu'il rêve, par conséquent, à un certain niveau.

L'objet de cette présentation sera de voir comment ces trois niveaux de la relation au rêve s'articule dans le roman et quel épilogue donner à cette histoire. Car si la littérature est tout entière traversée par le rêve et le terme de « rêve » apparaît fréquemment dans le texte, elle ne souhaite peut-être pas s'y cantonner et l'accepter en tant que tel dans son irréalité. Elle peut également faire valoir un principe de réalité qui va pousser le personnage principal à sortir du rêve (puisque'il en vient à penser que son amour et son bonheur projeté avec son amante Cécile n'est qu'un songe) pour arriver à cette position controversée : non pas réaliser son rêve, mais écrire un texte littéraire qui expliquera pourquoi ce rêve doit être modifié. Ce qui pose en définitive la question de savoir si la littérature est le prolongement du rêve ou, au contraire, la renonciation à celui-ci.

I. Le rêve dans sa dimension psychologique et mondaine

La trame narrative du roman est extrêmement simple. Un homme marié, avec une vie de famille correspondant aux standards de la réussite de l'époque que sont le succès matériel et professionnel et la vie réglée du mariage, tente de s'évader de ce cadre ennuyeux en rejoignant à Rome sa maîtresse, Cécile, pour lui annoncer qu'il a trouvé un emploi pour elle à Paris. Cet emploi fait miroiter une nouvelle liberté. Léon Delmont, le héros de cette histoire banale, qui cherche à échapper à une situation pour essayer de gagner une forme de liberté pourrait finalement être un héros complètement sartrien « condamné à être libre » (Sartre, 1943 : 168) dans une situation vécue comme oppressante parce qu'ennuyeuse et finalement sans rêve.

Cette référence à Sartre n'est pas anecdotique. Michel Butor explique, dans sa *Petite histoire de la littérature française*, son rapport, sa dette et également la prise de distance à l'égard de celui qu'il nomme « le professeur de philosophie de toute la France » (2023 : 298-299). Butor qualifie

Sartre de « très important » d'un point de vue personnel dans sa phase d'apprentissage. Il voyait en Sartre à la fois un philosophe, un critique et un journaliste. Cette attirance pour Sartre reposait sur un point principal qui était celui de « l'authenticité » : « le mot authentique est l'un des mots-clés de l'œuvre de Sartre, et c'était pour nous extrêmement important. Il n'essayait pas de nous tromper, même si lui-même se trompait quelquefois. Il ne voulait pas nous dépeindre la réalité comme plus rose qu'elle n'était » (298). Sartre apparaît ainsi comme cet auteur réaliste, démystificateur des rêves enjolivant la réalité en opposant à cela soit la nausée ou, pour être moins dur, un âge de raison. Une certaine tristesse émanait de Sartre et cela exerçait probablement une influence sur l'écriture du roman *La modification*. Sartre n'était pas un écrivain important parmi d'autres. Il constituait certainement pour Butor l'air ambiant que tout nouvel écrivain respirait. Si Michel Butor voyait en Sartre le véhicule d'une certaine tristesse, il faut également remarquer que Sartre représentait une forme d'authenticité admirable dans sa manière de clamer la liberté au travers de la capacité qu'avait le « pour soi » de nier « l'en soi » et de ne pas admettre comme irrémédiable les déterminismes qu'on souhaitait imposer.

Or le rêve est justement une de ces manières dont la conscience a de nier les déterminismes en s'irréalisant, mais aussi en créant une nouvelle narration. Analysant les rêves Sartre avait insisté sur ces points dans son ouvrage *L'imaginaire*. Il fait un parallèle entre rêve et littérature en mettant en avant un point clé de ce que sera l'écriture du roman de Michel Butor. Il écrit ainsi en parlant d'un personnage : « Mais il est moi irréellement, il est moi à titre imaginaire. Nous pourrions, pour mieux faire comprendre ce qui se passe ici, user à nouveau d'une comparaison avec la lecture. Chacun sait que lorsque je lis, je m'identifie plus ou moins avec le héros du roman » (Sartre, 1986 : 330).

On fera remarquer que le « vous » du roman de Butor est la stricte application de cette analyse. Sartre signale que l'identification du lecteur au personnage n'est jamais totale et il est probable que le lecteur de *La modification* ne s'identifie pas complètement avec Léon Delmont. Il n'empêche que Léon Delmont est un rêveur et que si le lecteur décide d'accepter le pacte de lecture proposé par Butor, il est contraint d'accepter de rentrer en ce rêve.

Le personnage du livre a une tendance à rêvasser, c'est-à-dire au rêve inquiet. Rêvasser, c'est rêver de façon paradoxale puisque c'est rêver, irréaliser le monde tout en étant conscient des contrariétés apportées par la réalité. Et pour Léon, la situation comporte des difficultés. Sa situation sociale est d'une certaine façon enviable. Il a acquis une certaine richesse et un certain confort de vie. Il appartient à la petite bourgeoisie qui a réussi, c'est-à-dire a acquis une certaine aisance matérielle. Cependant cela n'est évidemment pas complètement satisfaisant. Le temps passe avec toutes les vicissitudes que cela comporte ; vieillissement dans un couple probablement heureux au départ, mais dont l'amour s'effiloche pour devenir plat et ennuyeux. Henriette, sa femme, finit par le mépriser, d'une certaine façon. Sa relation avec ses enfants n'est guère plus joyeuse. Cécile, l'amante, représente certes une part heureuse de rêve puisque cette jeune femme permet de se libérer de cette réalité trop pesante. Cependant, cette amante introduit également une part d'inquiétude dans le rêve. Le rêve est traversé par une angoisse sous-jacente. Au début de la deuxième partie du roman, Butor écrit : « Vous aviez rêvé de Cécile, mais non pas agréablement : c'était son visage de méfiance et de reproche qui était revenu dans votre sommeil pour vous tourmenter, le visage qu'elle avait eu lors de vos adieux sur le quai de la station Termini » (1957 : 106).

Rêve qui renvoie de ce fait à une psychologie d'un être tourmenté. Cette dimension psychologique du rêve peut sembler en contradiction avec l'énonciation du livre cependant. Si le rêve, c'est selon les fragments d'Héraclite, ce qui fait que chacun a un monde à soi, alors qu'à

l'état de veille, le monde des hommes est un monde commun, on comprend mal le « vous » du roman. Le « vous » du roman rejoue certainement un processus d'identification du lecteur au personnage principal d'une intrigue. Cependant, on peut douter que le processus d'identification puisse aller jusqu'à la rencontre des rêves. Car finalement les rêves, si on les limite à leur simple dimension psychologique, ne seraient jamais que le fond de l'âme de l'individu, fond probablement inatteignable par un autre. D'où l'interrogation pour le lecteur : comment puis-je m'identifier avec un personnage dont on me livre les rêves ?

Cela est sans doute impossible à un niveau purement psychologique. Cela ne peut être compris, sans doute, que d'un point de vue cosmologique. Ceci pose la question de savoir comment on passe d'une conception à l'autre. Nous répondrons à cette question en remarquant que la modification est en partie un récit de voyage. Michel Butor avait pleinement conscience des liens entre le rêve et l'acte de voyager. Dans sa petite histoire de la littérature, Butor lie intimement le rêve au voyage (2023, 134-135). Voyager, c'est changer de monde, donc irréaliser un petit peu le monde que l'on quitte. Le voyage fait incontestablement rêver. Et il se trouve que notre rêveur, avec lequel nous sommes censés nous identifier, est en train de voyager. Cette dimension du voyage n'est pas neutre. Le voyage renvoie au rêve en tant que mondain et c'est cette dimension mondaine et pourrait-on dire cosmologique du rêve qui affleure dès le début du texte. C'est elle que nous allons maintenant analyser.

II. Le rêve dans sa dimension cosmologique : comment le monde se rêve et se symbolise

On peut faire ici référence à une remarque que la philosophe Françoise Dastur fait dans la préface de l'édition française du livre de Ludwig Binswanger *Rêve et existence* : « Il n'en demeure cependant pas moins, comme le souligne avec pertinence Foucault, que Freud, obéissant à la tendance de fond de la modernité „à psychologiser le rêve”, lui ôtant par là „tout privilège comme forme spécifique d'expérience”, alors que toute l'histoire du rêve en occident montre au contraire, qu'il a des Grecs aux romantiques constamment mis en relation avec l'ensemble du cosmos » (2012 : 26).

Cette remarque, qui ne s'adresse semble-t-il pas directement au texte de Butor, le rejoint néanmoins dans un aspect décisif de son écriture. Il ne s'agit pas pour l'écrivain appartenant à cette école mal définie du nouveau roman de psychologiser le rêve. À l'époque de la parution du livre, en 1957, Freud est mort il y a moins de vingt ans et l'influence de la psychanalyse est omniprésente. Jacques Lacan est à cette époque en pleine forme et ne cesse d'étendre son influence. On peut trouver dans cette présence de la psychanalyse une tendance à psychologiser les rêves. Or il nous semble que le processus qui est mis en œuvre dans *La modification* de Michel Butor n'est pas un travail psychanalytique. Certes Léon Delmont aboutit à une modification de ses projets par un travail qui peut sembler un travail d'introspection. Cependant la démarche n'est pas véritablement psychanalytique d'abord parce que le psychanalyste est absent, ensuite parce que la modification en question est moins une modification de l'âme d'un certain patient que de son monde.

Leon Delmont est certainement un rêveur. Cependant on s'aperçoit bien vite à la lecture du roman que ses rêves sont moins les siens que ceux de son monde, voire de ceux d'un monde qui est totalement indépendant de lui. De ce point de vue, l'usage du « vous » est pleinement justifié. Les rêves deviennent des rêves cosmologiques au sens très particulier d'un monde qui se rêve lui-même. Cette situation paradoxale est développée par Michel Butor dans la description des deux principales villes du roman : Paris et Rome. On en vient assez vite à l'idée que la ville de Paris au XX^e siècle se déploie comme le rêve de Rome avec toute la

duplicité de cette dernière. Rome est double parce qu'à côté de la Rome antique et flamboyante, il y a également la Rome plus modeste, mais probablement plus puissante qu'est la Rome *urbi et orbi* : la Rome chrétienne. Il est remarquable que dans le roman Cécile et Léon affichent une sorte de mépris pour la vie religieuse tout en reconnaissant le foisonnement de la ferveur chrétienne à Rome. Au contraire la Rome impériale, aujourd'hui disparue, n'existe plus qu'à l'état de ruine : « L'après-midi, c'est décidé, vous vous promènerez dans cette partie de la ville où l'on rencontre à chaque pas les ruines des anciens monuments de l'Empire, où l'on ne voit pour ainsi dire qu'eux, la ville moderne et la ville baroque se reculant en quelque sorte pour les laisser dans leur solitude immense » (Butor, 1957 : 86).

Mais ce rêve de ruine qui est celui d'un effondrement donc est aussi celui du phénix qui renaît de ses cendres (ce qui nous renvoie à Hegel et à sa raison dans l'histoire – 2012 : 61), pour porter son rêve un petit peu plus loin. Le Paris de Napoléon III, le Paris haussmannien est en définitive la volonté de résurgence de la Rome antique. Dans la modification, c'est donc le monde qui se rêve lui-même, indépendamment des individus rêvant.

On voit ainsi comment la ville de Paris se rêve comme une nouvelle Rome, comme toutes ces villes qui ont eu pour ambition de dominer le monde. Paris recopie Rome dans son panthéon ou dans son arc de triomphe et Michel Butor joue avec ce côté interchangeable du nom des monuments des deux villes. Parfois le lecteur inattentif perd le fil et ne sait plus si le récit lui parle du panthéon parisien ou romain, par exemple. Cet apparent défaut du lecteur qui aurait pu et qui aurait dû mieux lire le texte au lieu d'embrouiller sa conscience s'explique peut-être aussi par le fait que le récit produit ici est celui d'un rêve où il y a sans doute ce que Maurice Merleau-Ponty appelle une « indifférenciation » qui est la marque de l'onirisme (2003 : 177). D'une manière générale, Maurice Merleau-Ponty qui aura été un lecteur de *La modification* peut nous aider ici à comprendre les liens de la littérature et des rêves. Si la littérature, pour le dire de manière très ramassée, c'est cette façon dont le style d'un auteur applique une « torsion secrète » (1969 : 31) au langage pour permettre de faire jaillir une signification neuve par un jeu diacritique de différenciation entre les termes choisis¹, le rêve est au contraire un moment d'indifférenciation de la conscience. Cette non-Différence cependant, loin de le rendre non signifiant (ce qui semble pourtant la conséquence logique d'une théorie diacritique du langage), finit par le surcharger de signification. Rêve et littérature semblent deux éléments complémentaires indissociables. Merleau-Ponty, discutant les positions de Sartre sur le symbolisme parlera de « rêverie herméneutique » (2003 : 204), c'est-à-dire d'une « rêverie sur le rêve » dans son cours au Collège de France en 1954. On sait qu'en 1960, il commentera le livre de Michel Butor dans ce même Collège. Ce texte peut être lu comme une rêverie sur le rêve.

Léon Delmont finit par s'apercevoir qu'il y a une indifférenciation de Paris et de Rome et que, pour reprendre le mot de Michel Leiris, troquer Henriette pour Cécile serait passer « du pareil au même » (Butor, 1957 : 295). Or ce pareil au même, c'est justement le rêve où tout est substituable d'un degré à l'autre. Les dernières pages, qui concluent le roman, sont très claires à ce sujet. Rêver, c'est vouloir changer le monde, mais le monde reste toujours le même. On le voit très bien avec l'indifférenciation de la ville de départ et la ville d'arrivée du voyage. Paris se

¹ Thème qu'on retrouve dans *La prose du monde* (1969) ou dans l'article du recueil *Signes* (1960) : « Le langage indirect et les voix du silence » entre autres. La discussion de la position merleau-pontyenne ne saurait être donnée établie dans un article si court. Nous nous permettons ici de renvoyer à notre thèse de doctorat soutenue en 2008 : langage et histoire chez Maurice Merleau-Ponty pour les lecteurs qui souhaiteraient approfondir cette question.

rêve comme Rome. Cependant les deux villes sont pleinement interchangeables, comme le dit le roman : « Une des grandes vagues de l'histoire s'achève ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre, qui n'était pas seulement la terre au milieu des sphères de Ptolémée, mais Rome au centre de la terre, un centre qui s'est déplacé, qui a cherché à se déplacer après l'écroulement de Rome à Byzance, puis beaucoup plus tard dans le Paris impérial, l'étoile noire des chemins de fer sur la France étant comme l'ombre de l'étoile des voies romaines » (Butor, 1957, 279).

En se rêvant, un monde recopie l'autre et ne s'en différencie pas. is le rêve justement se dissipe quand la différence des époques donne une nouvelle signification au monde. Car *La modification* de Butor, roman publié en 1957, s'inscrit profondément dans son temps. Et à ce moment de l'histoire, l'une des grandes questions politiques est celle de la fin du colonialisme et de l'Empire français. La quatrième République agonise à la fois des suites de la perte de l'Indochine en 1954 et de l'impossibilité de résoudre la question algérienne qui constitue un traumatisme pour la France. Michel Butor nous livre ici un avis assez tranché sur la situation : « Si puissant pendant tant de siècles sur tous les rêves européens, le souvenir de l'empire est maintenant une figure insuffisante pour désigner l'avenir de ce monde, devenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tout autrement distribué » (1957 : 279).

Cette sentence qui sonne comme un jugement sur l'histoire récente de France pourrait se lire dans un programme politique anticolonialiste. Elle prend une position forte sur une question qui n'est certainement pas réglée en 1957 et qui déclenche encore bien des passions. Lorsque Charles de Gaulle prononcera son discours commençant par « je vous ai compris », à Alger en 1958, il montrera bien que toutes les possibilités restaient encore ouvertes. Chacun vit d'ailleurs midi à sa porte avec ce discours : les partisans de l'Algérie française comme ceux qui de l'indépendance algérienne crurent que le Général leur affichait son soutien. Il est assez probable qu'il ignorait lui-même à cette époque comment cela allait évoluer.

Assez curieusement, le roman de Butor livre un verdict sur cette situation. *La modification* apparaît de ce fait comme un livre engagé au sens le plus noble de cette expression. La question est de savoir alors comment cet engagement littéraire se lie avec la question du rêve. Que les luttes et les rêves soient intriqués l'un dans l'autre, c'est ce que tout écrivain engagé sait². Il est assez probable que Michel Butor ait choisi de rendre compte de la dissolution du monde et du rêve qui l'accompagne. Le rêve de ce monde, c'est celui de l'Empire. Et c'est finalement sous cette forme très conceptuelle que le livre conclut. Cependant cette conclusion toute rationnelle n'a été obtenue que par le détour par toute sorte d'élément imaginaire et mythique. Le schéma final du roman est le suivant : ma façon de vivre et de m'accomplir se fait au travers d'une vie professionnelle réussie au niveau sociologique de la petite bourgeoisie et familiale avec des enfants et une femme dont l'amour est le couronnement. Cette façon de vivre s'incarne dans un monde dominé par l'impérialisme qui pourrait sans doute être défini comme le définissait Hannah Arendt comme « la tendance à l'expansion » (2002 : 42). C'est ce qui se passe au niveau professionnel et social pour Léon Delmont qui vend de plus en plus de machines à écrire et gagne de plus en plus d'argent par ce biais. Mais c'est également ce qui se passe au niveau sentimental. L'usure du temps finit par avoir raison des charmes d'Henriette qui doit être remplacée, c'est-à-dire rajeunie, par une autre femme : disons Cécile. Mais il apparaît que le rêve de Cécile n'est pas celui de cette jeune femme-là en sa singularité. Ce qu'incarne Cécile,

² On peut citer, pour ne donner qu'un exemple massif, le chapitre des *Contemplations* de Victor Hugo, intitulé « Les luttes et les rêves ».

c'est Rome. Non pas la Rome catholique faite d'amour chrétien, ce qui renverrait plus à Henriette, mais la Rome impériale. Tout cela n'est pas compris par Léon quand il rentre dans le train. Cependant à mesure que le voyage avance et que les rêvasseries, les rêveries et les rêves se précisent, il devient de plus en plus clair que Cécile est une allégorie de Rome qu'on ne gagnerait absolument pas à faire venir à Paris. Le livre se donne de ce fait comme une prise de conscience qui est la démystification d'un rêve.

On voit de ce fait que le rapport du monde au rêve et inversement du rêve au monde pose une interrogation sur le rapport à la réalité. Comme nous le signalions en introduction, rêve et littérature ont un rapport négatif à la réalité. L'irréalité est ce qui les caractérise. Mais de telles déclarations restent ambiguës et équivoques tant qu'on ne sait pas exactement ce qu'est la réalité et en particulier celle du monde. La position de Michel Butor est ici paradoxale. Ce qu'il décrit, c'est bien un monde, c'est-à-dire une totalité ordonnée à partir d'un centre. Cependant cette totalité est elle-même traversée par le rêve. Paris, centre du monde de Léon, se rêve comme la Rome antique. Ce qu'il y a de plus réel, c'est-à-dire le monde est ainsi traversé par une forme d'irréalité et de fantasmagorie. Le Paris moderne est comme le rêve et le reflet de la Rome antique. Comme le dit Michel Leiris sans que cela ne soit pleinement confirmé par le texte de Michel Butor cependant, le sigle SNCF renvoie au SPQR des anciennes légions romaines (1957 : 301). Pourtant ce rêve d'un monde serait bien abstrait sans celui des personnages qui le composent. Et ces personnages sont donnés dans le roman dans le cadre assez strict du compartiment du chemin de fer où toute sorte de personnage, allant de l'ecclésiastique au jeune couple, défile et dont on ne sait objectivement à peu près rien sinon ce que Léon Delmont en imagine, ce qui n'est en apparence pas le centre de son attention puisque son problème est de savoir comment il doit organiser sa rencontre surprise avec Cécile. Il n'en reste pas moins que le compartiment devient comme une sorte de monde social en miniature avec la présence des institutions soit sous leur forme douanière ou bien plus banalement avec les contrôleurs de billet. Cette concentration du monde social dans un espace exigu finit par montrer qu'ici encore, il y a un besoin d'irréalité comme une forme de liberté. La réalité drue et presque oppressante du monde industriel où les corps sont quasiment concentrés les uns sur les autres impose une échappatoire qui se donne sous la forme du rêve d'autre personnage à la fois fabuleux et inquiétant, comme le Grand Veneur. Celui-ci revient à plusieurs reprises dans le discours de Léon. Cette figure inquiétante d'un cavalier solitaire qui hante la forêt de Fontainebleau, assez proche du roi des Aulnes de Goethe et qui est une figure de l'angoisse qui traverse Léon, signifie que même dans l'espace le plus confiné, il n'y a jamais de sécurité complète d'une réalité arrêtée une fois pour toutes. Le monde doit se rêver à la fois pour un besoin de liberté, mais également parce qu'il se saisit comme une angoisse, c'est-à-dire une forme de présence du néant (on s'angoisse d'un rien, comme le disait Kierkegaard). Le rêve déborde ainsi constamment la réalité pour la questionner en fin de compte. Or c'est peut-être cela que le livre de Butor souhaite montrer : non pas la réalité elle-même, mais une tentative pour s'en abstraire. Et cette manière de s'en abstraire a été fondée par une énonciation nouvelle : celle qui parle à la deuxième personne du pluriel, ce *vous* par lequel l'écrivain en vient à déployer son dernier rêve : celui où le roman dialoguerait véritablement avec son lecteur.

III. Le rêve et son lecteur

La modification est un texte particulier où le rêve se déploie à plusieurs niveaux : d'une part, au niveau de l'âme du personnage principal qui rêve selon diverses modalités son projet, d'autre part, au niveau du monde puisque le personnage découvre qu'il est lui-même pris dans

un monde qui se rêve. La ville de Paris à son époque est le rêve de la ville de la Rome antique. Le rêve de Léon Delmont qui est d'aller à Rome pour ramener sa maîtresse à Paris est de ce fait une sorte de cas particulier du monde parisien qui souhaiterait imiter l'Empire romain. Les deux rêves s'entrecroisent selon un jeu qui est à la fois celui du rêve désirant qui ne veut rencontrer aucun obstacle et de la démystification qui rappelle au rêveur Delmont que toute cette histoire comprend une forme de déplaisir. La réalité déplaisante existe avec les enfants dont Léon s'aperçoit qu'ils le méprisent un petit peu et à la fois dans le jeu de Cécile et d'Henriette qui, loin de rivaliser et de se jalouser l'une l'autre, ont eu la malencontreuse idée de sympathiser, c'est-à-dire aussi de remettre en cause la toute-puissance du désir du personnage qui voit les deux femmes prendre des initiatives et faire preuve d'une liberté inattendue. Tout ce schéma rêveur peut sembler assez habituel pour une œuvre littéraire. Ce qui l'est moins est l'acte de faire entrer le lecteur dans le rêve non pas simplement en laissant le lecteur à l'extérieur du texte, mais en l'incluant directement en lui. Reste à savoir ce que signifie cet usage de la deuxième personne du pluriel pour écrire un roman.

Le philosophe Maurice Merleau-Ponty, lecteur de *La modification*, posait ainsi le problème :

Chacun peut être, suivant le moment, Je ou Tu ou Il, ou (ce qui est encore autre chose) élément d'un Nous, Vous ou Ils et cela à ses propres yeux. En tant que nous vivons dans le langage, nous ne sommes pas seulement Je, nous hantons toutes les personnes grammaticales, nous sommes comme à leur entrecroisement, à leur carrefour, à leur touffe. L'usage des pronoms et personnes grammaticales dans le roman (M. Butor) exprime un certain rapport, parmi tous ceux-là, de l'auteur aux personnages et au lecteur. (1996 : 215)

L'élément du rêve ajoute ici quelque chose à ce problème du lecteur. La façon de vivre un pronom personnel, de se vivre comme pronom personnel : comme sujet actif avec le « je », comme passif avec le « il », comme réceptacle d'une parole avec le « tu » fait qu'il y a une sextuple acception du sujet en tant que personnage, mais également en tant que lecteur. L'identification posée de manière agressive par Butor entre le lecteur et le principal personnage du roman crée une violence dont le lecteur essaie de se défaire puisqu'il se dit probablement : non, ce n'est pas moi. Je ne suis pas le Léon. Pourtant un pacte de lecture se crée entre Butor et son lecteur. Mais ce pacte est toujours remis en question : les rêves de Léon ne sont pas ceux du lecteur. Cela est certainement vrai au niveau de la psychologie individuelle où chaque personne est irréductible à une autre au niveau de ses rêves. Et c'est sans doute pour cette raison que Michel Butor est comme contraint de montrer que les rêves ne sont pas simplement ceux des individus, ce qui rendrait son roman peu crédible, mais d'abord les rêves d'un monde qui se rêve. Il y a comme une réversibilité entre les deux villes qui constituent le monde de Léon. Paris se rêve comme la suite de la Rome antique, mais cette même Rome vit également dans une sorte d'admiration émerveillée pour Paris. De ce point de vue, les rêves de Léon ne sont pas simplement les siens, ce qui rendrait futile l'usage de la deuxième personne, mais ils sont ceux d'un monde dans lequel tout lecteur de la modification peut se retrouver en 1957, mais également s'en défaire puisqu'il y aura toujours une résistance qui fera dire au lecteur : « mais non, je ne suis pas Léon ».

Le processus d'identification apparaît ici imparfait. Michel Butor rêve certainement son lecteur à la manière dont Yves Bonnefoy le fera dans *L'arrière-pays*³ en 1972, ce qui montre que

³ La citation de Bonnefoy étant : « Mais si c'étaient nos lectures qui nous rêvent ? » (2023 : 328).

ce genre d'idée était clairement en vogue à cette époque d'un certain renouveau de la littérature, avec le courant du nouveau roman ou avec une nouvelle poésie chez Yves Bonnefoy. Cette interrogation sur le rapport du livre au lecteur se fait à partir de la question du rêve dans un double mouvement qui sera celui de l'amour de l'image et, d'autre part, de l'iconoclasme, avec une volonté de remettre en cause ces images. Cette relation de confiance et de méfiance à l'égard du rêve et de ses images est sans doute ce qui est au principe de l'écriture de Michel Butor. À l'instar d'Yves Bonnefoy qui souhaite à la fois accompagner les images et les séductions qui leur sont propres et à la fois rester lucide et méfiant vis-à-vis de ces séductions, Michel Butor propose une écriture qui cède au rêve et le soupçonne. Céder au rêve, cela veut dire pour un écrivain produire un livre parfait. Et c'est ce qu'il parvient à faire d'une certaine manière. Michel Leiris souligne cette volonté de réaliser pleinement les normes classiques de la littérature dans ce livre quand il dit :

Ce livre qu'on peut dire parfait en ce sens qu'il se referme sur lui-même et qu'il n'est pas autre chose que le récit de sa propre genèse, le résumé aussi schématique qu'il soit de ce qu'on pourrait nommer son contenu manifeste montre d'emblée qu'il joue sur plusieurs plans. De ce fait même il échappe à l'unité d'action alors que l'unité de temps (le voyage Paris-Rome par chemin de fer) et l'unité de lieu (ce compartiment que le héros ne quitte que pour aller, pendant les coupures du récit, dans le couloir du wagon, sur le quai d'une gare ou à la voiture-restaurant), y sont en apparence aussi strictement respectées que dans une tragédie du XVII^e siècle français. (Butor, 1957 : 292)

Pourtant cette volonté de perfection, ce rêve du livre parfait n'est jamais qu'apparent. D'une part, parce que comme nous l'avons vu, le livre est lui-même iconoclaste et brise le mythe de l'identification du Paris moderne avec la gloire de la Rome antique. D'autre part, parce que l'énonciation en apparence paradoxale, le recours à la deuxième personne du pluriel pour désigner Léon est à la fois une marque de lucidité et une part de rêve. Le premier rêve étant de trouver des lecteurs qui acceptent le « vous » qui les désigne à la fois eux et aussi un personnage de roman avec lequel ils n'ont *a priori* rien à voir. Le rêve est donc, comme pour tout nouveau roman et en règle générale pour tout livre paru aux éditions de Minuit, qu'on trouve des lecteurs prêts à accepter un pacte de lecture assez étrange. Le « Vous » reste à cet égard ambigu. On peut penser spontanément qu'il désigne avec une certaine déférence le lecteur dans son individualité. Cependant on peut se demander si le « Vous » en question ne peut pas renvoyer à une pluralité de lecteurs, une masse à qui on assigne de lire un texte au scénario somme toute banal et convenu (un homme cherche à quitter sa femme vieillissante pour essayer d'installer une amante plus jeune dans la ville qu'il habite) et à qui on donne apparemment des ordres, la deuxième personne étant en premier lieu celle du mode impératif.

Cependant le rêve de l'écrivain ne se résume pas au rêve primaire de donner des ordres à son ou ses lecteurs. Il consiste surtout à interroger une pluralité de lecteurs à la manière quasiment socratique qui consiste à se demander si la normalité habituellement reconnue de l'ordre social est si normale que cela. Il y a bien un acte de transgression à vouloir écrire à la deuxième personne. Cette transgression tient essentiellement dans un acte d'interrogation que l'écrivain adresse au lecteur. Cette interrogation hésite entre le rêve et la réalité, comme le signale Michel Leiris :

‘Qui êtes-vous ? Où Allez-vous ? Que cherchez-vous ? Qui aimez-vous ? Que voulez-vous ? Qu’attendez-vous ? Que sentez-vous ? Me voyez-vous ? M’entendez-vous ?’ Ces questions qu’annonçaient la plainte du Grand Veneur, et qui paraissent comme celle-ci jetées à tous sans discrimination, c’est un inconnu (‘qui a les mêmes vêtements que vous, mais intacts, porte à la main une même valise du même modèle que la vôtre, semble un peu plus âgé que vous’) qui les pose dans le rêve alors que le personnage, arrêté et amené devant un commissaire de police, est passé de l’état d’égaré à celui d’accusé. (Butor, 1957 : 311-312)

Ici rêve et réalité se rejoignent ou plutôt deviennent indistincts. Le « vous » littéraire, principale innovation du nouveau roman *La modification*, invite à une prise de conscience. Si le nouveau roman est toujours un appel au lecteur pour demander à ce que ce dernier n’accepte pas la forme classique des romans, il ne quitte jamais complètement le terrain du rêve. Cependant ce rêve est également une forme de procès dans un jeu de questions et de réponses qui oscillent entre rêve et accusation.

Comme nous avons pu le voir, il y avait une portée politique très actuelle en 1957 de ce roman qui posait la question de la pérennité de l’Empire français à une époque où ce dernier agonisait. À ce titre le livre de Michel Butor peut apparaître comme la démystification d’un rêve. Cependant si ce rêve précis, c’est-à-dire celui de l’identification du Paris du XX^e siècle avec la Rome antique est finalement balayé (et l’histoire française donnera raison au diagnostic de Butor), il semble que tout rêve ne soit pas éliminé pour autant. L’usage du vous interrogateur n’est pas nécessairement la dissolution du rêve, mais également la conscience que d’autres rêves viendront se former. Ce roman parfait au sens où il indique le schéma de sa propre genèse est à la fois la conscience de l’irréalité des rêves et de l’impossibilité d’arrêter à jamais de rêver. Il constitue en ce sens une rêverie sur le rêve, une rêverie herméneutique au sens merleau-pontyen.

BIBLIOGRAPHIE :

- ARENDT, Hannah (2002). *L’Impérialisme*. Paris : Gallimard.
- BONNEFOY, Yves (2023). *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BUTOR, Michel (1957). *La modification*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- BUTOR, Michel (2023). *Petite histoire de la littérature française*. Paris : Gallimard.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2012). *La Raison dans l’histoire*. Paris : Pocket.
- LEIRIS, Michel (1958). Le réalisme mythologique de Michel Butor. In Michel BUTOR (1980), *La Modification suivi de Le réalisme mythologique par Michel Leiris*. Paris : Minuit.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2003). *L’institution, la passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Paris : Belin.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1996). *Notes de cours 1958-1961*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). *Signes*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1969). *La prose du monde*. Paris : Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1986). *L’imaginaire*. Paris : Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu’est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1943). *L’Être et le néant*. Paris : Gallimard.

L'onirismo nel racconto

Ragazza che precipita di Dino Buzzati: Anatomia di una caduta¹

**Oneirism in *Ragazza che precipita* by Dino Buzzati:
Anatomy of a Fall**

NADIA TEBBINI

Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis

Université de Tunis El Manar

nadia.tebbini@issht.utm.tn

Parole chiave

Buzzati; *Ragazza che precipita*; sogno; caduta; onirismo.

Il racconto *Ragazza che precipita* (1960) dello scrittore italiano Dino Buzzati (1906-1972) viene considerato per lo più come un testo allegorico-simbolico. La caduta della protagonista Marta dal grattacielo è un'allegoria della vita che si consuma velocemente perseguendo delle chimere per rendersi poi conto che è già la fine. Tuttavia, è possibile ricondurre il racconto al genere della letteratura fantastica secondo la definizione di Todorov. Il presente articolo intende approfondire l'ipotesi onirica come spiegazione razionale al racconto. L'esperienza di Marta sarebbe quindi il racconto di un sogno nel quale è possibile ritrovare tutti gli elementi estetici e semantici della visione onirica: le caratteristiche dell'atmosfera onirica, il tema della caduta nel vuoto come leitmotiv onirico, la possibile interpretazione psicanalitica di alcuni elementi del testo ricorrendo ai processi del lavoro onirico individuati da Freud.

Keywords

Buzzati; *Ragazza che precipita*; dream; fall; oneirism.

The short story *Ragazza che precipita* (1960) by the Italian writer Dino Buzzati (1906-1972) is mostly considered as an allegorical-symbolic text. The fall of the protagonist Marta from the skyscraper is an allegory of life that is consumed quickly by pursuing chimeras and then realizing that it is already the end. However, it is possible to trace the story back to the genre of fantastic literature according to Todorov's definition. This paper aims to explore the dream hypothesis as a rational explanation for the story. Marta's experience would therefore be the story of a dream in which it is possible to find all the aesthetic and semantic elements of the oneiric vision: the characteristics of the dream atmosphere, the theme of falling into the void as a dream leitmotiv, the possible psychoanalytic interpretation of some elements of the text using the processes of dream work identified by Freud.

¹L'espressione riprende il titolo del film francese *Anatomie d'une chute* di Justine Triet (2023).

Introduzione

Lo scrittore e pittore bellunese Dino Buzzati (1906-1972) è uno dei massimi rappresentanti del fantastico italiano, anche se la sua produzione narrativa – estremamente eterogenea e complessa – spazia tra vari generi letterari ed è spesso difficile da classificare. Ad esempio, il racconto *Ragazza che precipita* – pubblicato per la prima volta nel 1960 sul *Corriere della Sera* e apparso successivamente sulle due raccolte *Il colombre* (1966) e *La Boutique del mistero* (1968) – viene letto per lo più come un testo allegorico-simbolico. È la storia di Marta, una graziosa diciannovenne che – presa dal fascino della città sottostante nel tramonto – si lascia cadere dalla sommità di un grattacielo altissimo di oltre cinquecento piani. Le sembra di volare ma precipita inesorabilmente. Nei piani più alti – dove i prezzi degli alloggi sono altissimi proprio perché consentono ai loro occupanti di godersi questo tipo di spettacolo tutt'altro che comune – ci sono ricevimenti chic e gente elegante che la invita a fermarsi. Ma la ragazza ha fretta di arrivare alla festa che si tiene giù in fondo, alla base del grattacielo, e che dovrebbe rappresentare il suo momento di gloria. Durante la caduta, fa altri fugaci incontri e si rende conto di non essere l'unica ragazza a precipitare. Intanto, la notte finisce e inizia l'alba. Marta si rende conto di aver consumato il tempo a disposizione nella discesa e capisce che è ormai troppo tardi per la festa. L'epilogo viene rivelato da una coppia che osserva la scena dal proprio appartamento: l'ormai vecchia Marta si schianta con un tonfo sordo.

Secondo l'interpretazione allegorica, la caduta della protagonista è un'allegoria della vita che “si consuma rapidamente per raggiungere uno scopo, per soddisfare un bisogno di felicità che non trova esito se non nella morte, lasciando inespresso tutto quel potenziale di energie e positività che la giovinezza sembrava invece promettere” (Senna, 2021: 205). Tuttavia, mettendo da parte la dimensione allegorica, è possibile ricondurre il racconto alla letteratura fantastica secondo la definizione di Todorov, il quale fa dell'esitazione del lettore tra una spiegazione naturale e un'altra soprannaturale la *conditio sine qua non* del genere: “le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel” (1970: 29). Ambientata in un quadro realistico, la vicenda sfugge piano piano alla logica e ammette in effetti più di una spiegazione. Una interpretazione letterale e razionale dell'episodio – seppur obiettivamente poco credibile – descrive quindi una vera caduta la cui eccezionale durata si potrebbe spiegare immaginando un grattacielo futurista di un'altezza mai riscontrata prima. La trasformazione fisica della ragazza sarebbe il risultato dello choc psicologico provocato dall'imminente schianto. La spiegazione irrazionale invece presuppone un fenomeno soprannaturale che si verifica durante la caduta, alterando il normale scorrere del tempo: così, la ragazza – isolata in una specie di bolla temporale – galleggia in aria e invecchia di molti anni nel giro di poche ore.

Tuttavia, un'ulteriore ipotesi razionale potrebbe essere quella onirica: la straordinaria esperienza di Marta sarebbe quindi il racconto di un sogno nel quale è possibile ritrovare tutti gli elementi estetici e semantici della visione onirica. Si cercherà quindi di evidenziare i meccanismi del sogno utilizzati da Buzzati nella sua narrazione. Innanzitutto, verranno rilevati i vari elementi che contribuiscono a creare l'atmosfera onirica del racconto. Si andrà poi ad analizzare il tema della caduta come leitmotiv onirico. Infine, si cercherà di interpretare alcuni elementi del racconto dal punto di vista psicanalitico alla luce dei processi del lavoro onirico individuati da Freud.

1. Un'atmosfera onirica

Il sogno è un'attività psichica che si manifesta durante il sonno e durante la quale l'inconscio produce una serie di immagini e sensazioni di coerenza variabile. Ha un carattere prevalentemente visivo ma le visioni oniriche possono essere accompagnate da altre manifestazioni sensoriali come l'udito, l'olfatto o il tatto. La trasposizione letteraria di un'esperienza onirica corrisponde a “une verbalisation des images de rêve, donc leur organisation et leur distorsion par la pensée consciente” (Carmignani-Dupont, 1981 : 57). Le tecniche narrative usate permettono di creare un'atmosfera molto particolare che dà al lettore la stessa impressione di un sogno autentico attraverso “une *contamination* de la réalité tout entière par la logique du rêve” (Ost, 2013: 131). L'atmosfera onirica si definisce innanzitutto in opposizione a quella reale. Essa si caratterizza in particolare per l'assenza di nitidezza e per l'impressione di irrealtà. Le immagini del sogno sono contrassegnate dall'incompletezza tipica delle rappresentazioni mentali: “le détail s'y fait rare et le souvenir en est fuyant” (Leblond, 2017: 1).

Come in un racconto di sogno, il registro dominante in *Ragazza che precipita* è decisamente quello visivo. La descrizione della città sullo sfondo del tramonto è prolissa e carica di lirismo. Si tratta di una strategia di scrittura tipica del racconto onirico che usa “une écriture gageure, phénoménologique, qui étale la description et la rend hyperbolique, voire merveilleuse” (6). La città risplende nella sera su uno sfondo di tonalità crepuscolari: “in quella sera bellissima e pura, mentre il vento stirava sottili filamenti di nubi, qua e là, sullo sfondo di un azzurro assolutamente incredibile” (Buzzati, 1984: 214). Le strade e le masse dei palazzi si contorcono “nel lungo spasimo del tramonto” (214). Le tonalità dominanti all'inizio del racconto sono l'azzurro del cielo e il blu del mare che si fondono insieme (214) e su cui spicca il sole simile a “un tremolante fungo rossastro” (216). I colori diluiti e sfumati ricreano lo stesso effetto di un quadro impressionista², instaurando una certa distanza poetica con una descrizione altrimenti troppo realistica del quadro urbano. A ciò si aggiungono i numerosi contrasti tra luce e ombra che creano un effetto di riverberazione. Sullo sfondo tendenzialmente scuro del cielo, spiccano le costruzioni urbane come macchie scintillanti: il grattacielo è “d'argento” (214), la città è “un dolce abisso brulicante di luci; che palpita”, alla base del palazzo c'è “un vivo alone di luce” (216). L'impressione che si ha davanti a questo esordio del racconto è quella di una scena irreal e nebulosa, in cui le sfumature dei colori si fondono e i contorni delle forme fluttuano.

Ci sono poi numerose superfici riflettenti che vanno dal grattacielo stesso ai vari oggetti luminosi che attirano lo sguardo della ragazza come le macchine smaltate d'onice, le insegne fosforescenti dei tabarin, i diamanti e i gioielli scintillanti (214-216). Lo stesso vestito di Marta viene prima esaltato dalla “luce lirica del tramonto” (215) e trasformato in “una seducente cometa” (216) e poi illuminato dagli “intensi riverberi” dei finestrini e delle terrazze che investono in pieno la ragazza mentre vi passa davanti (216). Il precipitare, unito al brulichio di luci che lampeggiano, producono l'effetto di qualcosa che sfugge continuamente, sottraendosi all'occhio: “l'image demeure insaisissable, en fuite, et provoque l'appel de sa poursuite incessante” (Ost, 2013: 133).

La progressione temporale segna il passaggio dal sogno all'incubo in cui domina il colore nero. Le luci rappresentano punti di riferimento nell'oscurità, tuttavia, il continuo cambiamento

² Nel 1962, lo stesso soggetto del racconto viene illustrato da Buzzati in un quadro a cui dà lo stesso titolo (vedere immagine in coda al presente lavoro). Facendo un raffronto tra le due opere, Paolo Senna rileva “un differente trattamento del nucleo narrativo che presenta non solo divergenze veicolari (ossia da testo scritto a immagine) ma anche sostanziali discordanze in merito allo sviluppo della vicenda” (2021: 204).

di prospettiva della ragazza che precipita e l'instabilità delle stesse luci nei vari momenti del racconto non fanno che intensificare l'effetto vertiginoso della caduta. Lo spazio descritto è quello visto dagli occhi della protagonista, non a caso presa da "vertigini" (Buzzati, 1984: 214), che sprofonda in un "abisso" e "fluttua sul precipizio" (216). La descrizione restituisce al lettore questa stessa sensazione di stordimento, nonché la visione di un vortice di luci. Quando è notte fonda, le fonti di luce menzionate si spengono una dopo l'altra e proprio mentre tutto diventa buio "il primo barlume dell'alba" inizia a spandersi lentamente sopra la cima del grattacielo (217).

Oltre all'aspetto visivo, anche quello uditivo è importante e contribuisce ad alimentare l'atmosfera di torpore tipica del sogno. Si odono "fiotti sparsi e confusi di musiche", poi "folate di canzoni esotiche" (214-215) e infine echi di musica sempre più rari (217). Gli inviti e le domande degli inquilini del grattacielo e le rispettive risposte di Marta ritmano il racconto e la loro ripetitività instaura un loop uditivo che – insieme alla spirale di luci e ombre – sembra risucchiare la ragazza.

Ma oltre alle immagini e ai suoni, il racconto restituisce impressioni e sensazioni come in un sogno: l'esaltazione, il freddo, il dispetto, la paura. L'esaltazione dell'inizio cala progressivamente fino a scomparire del tutto, lasciando il posto a un groviglio di dubbi, rimpianti e angoscia. L'evoluzione psicologica della protagonista sembra seguire la curva discendente della luminosità, il che ricorda la sindrome crepuscolare o *sundowning* caratterizzata da sintomi come il disorientamento, l'agitazione, l'ansia e le allucinazioni che sopraggiungono a fine giornata e si intensificano con il buio.

Si ha l'impressione che il racconto sia la proiezione di una serie di immagini interiori, vista la compenetrazione di immagini ed emozioni. La scelta di ambientare la vicenda di sera corrisponde inoltre al momento in cui la mente si prepara al sonno. L'assenza di precise annotazioni cronologiche dell'inizio contrasta con la precisione dell'orario della fine della caduta: "le nove meno un quarto" (217). La fluidità dello scorrere del tempo riproduce la progressività dell'assopimento mentre la menzione dell'orario segnato dall'orologio corrisponde al risveglio brusco e quindi al ritorno alla realtà. In effetti, il sogno "s'organise autour d'une scène-prétexte datée avec précision, tandis que le scénario du rêve est par définition hors du temps vigile, indatable" (Carmignani-Dupont, 1981: 68). Così, "le récit onirique active le dynamisme narratif" (65), imponendo la sua propria logica spazio-temporale e la sequenza onirica corrisponde a un ciclo narrativo chiuso.

2. La caduta: un motivo onirico

Ma al di là dell'inevitabile atmosfera onirica che domina il racconto, è soprattutto il leitmotiv della caduta a far pensare ad un sogno. Sognare di cadere nel vuoto e di schiantarsi al suolo è un topos onirico universale che si declina in diverse forme: precipitare in un abisso, perdere l'equilibrio, volare, galleggiare nell'aria. I sogni ricorrenti sono raramente positivi ed esprimono metaforicamente situazioni irrisolte e angosce profonde. In effetti, la maggior parte ha un contenuto piuttosto negativo che provoca sentimenti come la paura o la tristezza, e molti mettono in scena situazioni di pericolo per il sognatore (Nielsen; Picard-Deland, 2021: s. p.). Tra i sogni ricorrenti, "le cauchemar de chute dans un trou sans fond est d'ailleurs, sans doute, le plus universellement répandu" (Schnetzler, 1992: 39). Esso riprende uno "[schéma] [inconscient] de la psyché humaine" (Braga, 2012: 13) – o archetipo – attraverso il quale si esprimono alcuni temi universali adattati dalla mente di ogni singolo sognatore. In effetti, "l'inconscio non è costituito solo dai contenuti rimossi dell'inconscio personale ma anche dagli

archetipi dell'inconscio collettivo, 'forme senza contenuto' della psiche filogeneticamente predisposte a interagire con situazioni tipiche e sempre ricorrenti nella vita umana" (Romano, 2014: 37).

In *Ragazza che precipita*, l'immagine archetipale è quella della "chute, comme rupture de l'équilibre" che a sua volta richiama lo stare in equilibrio sopra un abisso, rischiando costantemente una caduta fatale (Thomas, 2017: 1). È un tema che si ritrova sia nella mitologia greco-romana sia in quella giudeo-cristiana, e serve a illustrare "une logique punitive à la fois dans le scénario chrétien de la Chute et dans le mythe grec de Prométhée" (Gligor, 2013: s. p.). In entrambi i casi, cadere assume una connotazione morale negativa e rappresenta il castigo riservato a chiunque tenti di trascendere la sua condizione contro il volere divino.

Nella psicanalisi, la paura di cadere viene collegata al trauma della nascita ossia alla sensazione provata dal neonato quando viene espulso dal corpo materno e si sente cadere nel vuoto senza più nulla per sorreggerlo: "Le traumatisme de la naissance comporte donc bien, parmi les diverses agressions qui le constituent, la perte des limites protectrices et la première chute dans le vide" (Schnetzler, 1992: 39). Successivamente, la stessa angoscia di cadere viene riattivata nell'inconscio del bambino "dont le statut d'animal vertical l'oblige à éprouver, à répétition, l'effort permanent nécessaire pour conquérir la verticalité et les dangers et douleurs de la chute inévitable" (39).

L'archetipo della caduta racchiude due tendenze opposte: il fatto di volare come slancio verso l'alto – che rimane pura fantasia – e l'attrazione verso il basso, realmente sperimentata nel cadere: "dans cette polarisation de l'imaginaire humain entre le haut et le bas, entre le vol et la chute, la différence essentielle vient de ce que le vol reste un rêve, une aspiration imaginée, alors que la chute est une expérience existentielle" (Thomas, 2017: 3). In effetti, il racconto può essere diviso in due fasi: la prima euforica, la seconda disforica. All'inizio, cadere procura un sentimento di esaltazione e di libertà assoluta. Ma piano piano, subentra la consapevolezza di aver commesso un errore irrimediabile e il personaggio è dominato da paura e angoscia. In realtà, c'è una certa ambiguità sul fatto che si tratti o meno di un atto volontario e consapevole. Se le espressioni "si lasciò andare" (Buzzati, 1984: 214) e "la paura di aver fatto uno sbaglio senza rimedio" (217) accreditano la prima ipotesi, il riferimento alle vertigini provate dalla ragazza che si sporge "perdutamente oltre la balaustra" (214) instilla il dubbio sulla piena consapevolezza dell'atto. Le vertigini contribuiscono "à donner une impression d'espace infini" ma anche "à 'déspatialiser' cet espace, par gommage de tout repère, de toute direction, de toute orientation" (Abbrugiati, 2016: s. p.). La "rotta verticale" (Buzzati, 1984: 215) di Marta è quindi allo stesso tempo una caduta – atto involontario – e un salto nel vuoto compiuto volontariamente. A seconda della fase del racconto, l'attenzione si focalizza su una delle varianti del leitmotiv. All'inizio, la ragazza ha l'impressione di librarsi nell'aria (214), di svolazzare (215) e di fluttuare sul precipizio (216). La sensazione predominante in questo caso è quella dell'immaterialità del corpo che galleggia nell'aria, tipica dei sogni in cui ci si vede volare.

Ma l'idea principale del racconto – come del resto si evince fin dal titolo – è il precipitare della ragazza. Nonostante si metta l'accento sulla velocità della caduta – ribadita più volte con la ripetizione del verbo "precipitare" (214-215) e ad altri verbi come "affrettarsi", "correre", "affannarsi" (215) o espressioni come "Perché tanta fretta?" (216) – si assiste a una dilatazione anomala della durata del tempo, tipica del mondo onirico. Il volo di Marta dovrebbe durare qualche secondo, o nell'ipotesi di un grattacielo particolarmente alto, un paio di minuti. E invece esso inizia al tramonto e prende fine la mattina dopo. Non si tratta solo di

un'impressione o di una percezione soggettiva del passare del tempo. Oltre agli indicatori temporali, la progressione cronologica è corroborata dal cambiamento di attività degli abitanti del grattacielo in funzione dell'orario e della classe sociale a cui appartengono.

Tuttavia, oltre a questa anomala dilatazione del tempo, anche la legge della gravità viene alterata. Alcune volte, la ragazza ha il tempo di scambiare delle battute con coloro che si affacciano a guardarla, altre invece non fa in tempo a rispondere e viene trascinata dall'accelerazione di gravità (215). Inoltre, ci sono altre incongruenze, perché tante ragazze si buttano dall'imponente edificio, ma non tutte precipitano alla stessa velocità. Nonostante si sia buttata dopo di lei, un'altra ragazza precipita a una velocità molto superiore alla sua, tanto da superarla in pochi istanti, scomparendo in basso (216). Il motivo onirico della caduta instaura la propria logica modificando le leggi spazio-temporali del racconto.

3. Un'immersione nell'inconscio

Il sogno è l'espressione più pura dell'inconscio che però non avviene quasi mai in maniera diretta e lineare. Nel suo libro *Die Traumdeutung* (*L'interpretazione dei sogni*), Freud distingue tra due tipologie di sogni: quelli da interpretare come un tutt'uno organico ed indivisibile e quelli da scomporre in frammenti da interpretare separatamente. Nel primo caso, il contenuto onirico viene interpretato in chiave simbolica e sostituito con un altro contenuto coerente e analogo al primo. La maggior parte dei sogni artificiali creati dai poeti sono destinati a un'interpretazione simbolica di questo tipo, poiché restituiscono un pensiero costruito ma camuffato sotto le caratteristiche oniriche (2010: 123).

L'interpretazione allegorica precedentemente menzionata di *Ragazza che precipita* va collocata in questa categoria. Come in un sogno artificiale, la simbologia è facilmente riconoscibile. Due analogie vanno quindi evidenziate: quella del declino del giorno come declino della vita e quella della successione di piani come lo svanire progressivo delle illusioni della giovinezza. La caduta di Marta è una metafora della vita "intesa nel senso di disfacimento" (Russo, 2010: 170), ossia di un percorso di "degradazione irresistibile" (Savelli, 1991: 275). Il sogno esprime l'angoscia del tempo che scorre inesorabile portandosi dietro tutte le illusioni della giovinezza: il successo, la gloria e l'amore. Le luci ingannevoli che attirano lo sguardo della ragazza immatura sono solo delle chimere che le fanno perdere di vista l'essenziale perseguendo il riscatto sociale. L'invecchiamento esteriore di Marta è il riflesso dell'amara consapevolezza raggiunta in procinto della fine. La sua folle corsa contro il tempo è anche un manifestarsi della "hantise de l'occasion perdue" (Nérault, 1978: 91), un tema ricorrente nell'opera di Buzzati. In effetti, i personaggi che popolano l'universo dello scrittore sono spesso confrontati all'"attesa o piuttosto [all']aspettativa di una realizzazione che non giunge a compimento, la consapevolezza di ritrovarsi in ritardo, quasi segnati da una fondamentale asincronia esistenziale che rende impossibile conquistare la vera pienezza" (Senna, 2021 : 205).

I sogni autentici invece vanno interpretati dissociandone i vari elementi che non devono per forza essere collegati fra di loro. Per decodificare il contenuto manifesto, occorre identificare i meccanismi di censura impiegati dall'inconscio per mascherare e deformare il contenuto latente, come lo spostamento – cioè il trasferimento dell'attenzione su degli elementi secondari per nascondere il vero oggetto centrale del sogno (Freud, 2010: 305) – e la condensazione – ossia la compressione del contenuto psichico attraverso la sovrapposizione di molteplici rappresentazioni (279). Il sogno va quindi considerato come un rebus che si tenta di decifrare ma che non si è mai sicuri di aver completamente interpretato.

Partendo da questo presupposto, è possibile ricavare una lettura erotico-sessuale del racconto. Secondo Freud, l'associazione tra il leitmotiv della caduta con la sfera sessuale risale ai giochi dell'infanzia in cui l'angoscia si associa al piacere: "Il n'est pas rare qu'au cours de ces jeux de mouvement en soi innocents, aient été aussi réveillées des sensations sexuelles. [...] c'est la «bousculade» de l'enfance que répètent les rêves de vol, de chute, de vertige, etc. et dont les sensations de plaisir sont maintenant renversées en angoisse" (273). Le sensazioni dell'infanzia vengono riattivate nell'età adulta e l'inconscio ricorre al tema della caduta come "une paraphrase de la facilité à céder face à une tentation érotique" (382-383). Non a caso, all'inizio del racconto, Marta si abbandona alle vertigini e si lascia andare fisicamente e psicologicamente. Il gesto di buttarsi nel vuoto è vissuto come una liberazione e suscita euforia e felicità proprio come l'atto sessuale. Nella tradizione giudeo-cristiana, il tema della caduta in quanto "emblème [du péché] de fornication" (Durand, 1992: 125) è indissociabile dalla figura della donna. Per la sua doppia natura inconscia e culturale, esso illustra perfettamente "la double valence de nombreux thèmes psychanalytiques qui sont à la fois 'sub' conscients et à la fois indicatifs d'un 'sur' conscient, qui est une ébauche métaphorique des grandes conceptions philosophiques" (127). Nel racconto di Buzzati, la protagonista è proprio una giovane donna nel fiore degli anni, come tutte le altre ragazze che, come lei, precipitano dal grattacielo o, meglio, soccombono alla tentazione. Oltre alla connotazione sessuale del salto nel vuoto, le figure femminili del racconto sono erotizzate: sono giovani, attraenti, costituiscono "un diversivo interessante" (1984: 215) per gli inquilini che sono per lo più degli uomini. Finché sono giovani, sono continuamente sollecitate: sono delle "[gentili farfalle]" che "mani galanti" tentano continuamente di afferrare; le si offrono fiori e bicchieri (215). Il salto nel vuoto è prima di tutto un'occasione per sedurre, mettendosi in mostra. Lo si vede dagli aggettivi usati come "affascinante", "seducente", "bella" (215-216) ma anche dall'attenzione dedicata ai vestiti indossati: si tratta di vestiti leggeri (215), di sera (216), che lasciano scoperte parti del corpo (217) e che, molto probabilmente, si sollevano durante la caduta offrendo un allettante spettacolo agli inquilini affacciati.

Il legame tra il tema della caduta, la figura femminile e l'erotismo è ormai radicato nell'immaginario collettivo grazie a celebri episodi leggendari come il salto di Saffo dalla rupe di Leucade – considerato come "une célébration de la puissance du désir amoureux" (Lévy, 2001: 13) – e la lunga successione di suicidi femminili che questo ispira. Il carattere palesemente erotico di queste leggende³ è indissociabile dal fatto che "ces plongeurs concernent essentiellement des femmes et soient, d'une manière plus ou moins directe, liés à une forme quelconque d'ordalie" (Delpech, 2000: 222). Saltare nel vuoto diventa allo stesso tempo pratica terapeutica e rito espiatorio⁴. In particolare, il breve incontro di Marta con il "giovannotto, alto, bruno, assai distinto" che allunga le braccia per "ghermirla" è emblematico di questa lotta tra il desiderio e il buon costume: le piace eppure lei si schermisce e finge di scandalizzarsi per il suo gesto audace (Buzzati, 1984: 215). Marta si getta nel vuoto ma è incapace di abbandonarsi

³ "L'objet de ces fameux sauts est en fait complexe car, si l'épreuve était censée débarrasser les plongeurs de leurs tourments érotiques, remède assurément radical dans les cas où la précipitation procurait au patient le soulagement du trépas, elle intervenait également dans d'autres circonstances: des sauts du même type auraient été effectués, d'après plusieurs légendes, par certaines héroïnes afin d'échapper à une violence sexuelle en se soustrayant à la poursuite d'un ravisseur; d'autres récits indiquent que le plongeur en question était aussi pratiqué, à titre d'ordalie, par des femmes injustement soupçonnées d'impureté dans le but de prouver leur innocence. D'autres récits associent enfin le saut au changement de sexe ou au châtiement de l'inversion sexuelle" (Delpech, 2000: 222).

⁴ Questo tipo di rituale è attestato in molte civiltà antiche e consiste nell'affidare la vita di un imputato agli elementi naturali. Se sopravvive, è considerato innocente poiché favorito dagli dei. Se muore, la comunità ne viene liberata. In entrambi i casi, il rito ha un valore catartico e apotropaico (Lévy, 2001: 7).

totalmente e di disinibirsi come le altre ragazze che precipitano più velocemente esternando i loro sentimenti, con “i volti tesi nell’eccitazione del volo” e “le mani festosamente agitate” (217). Le altre ragazze osservate – che hanno pressappoco la stessa età di Marta – possono rappresentare suoi avatar, delle versioni reali o fantasticate di se stessa: quelle invidiose rinchiusi negli uffici a lavorare (216) e quelle spavalde che riescono a godere pienamente della lorgiovinezza (217). Anche la moglie che appare alla fine – probabilmente una casalinga frustrata dalla propria banale esistenza – potrebbe essere un’ulteriore proiezione della protagonista nel futuro (217). Il personaggio di Marta è quindi sovradeterminato da una profusione di altri personaggi femminili secondari.

La distribuzione spaziale dei personaggi in base al genere è molto significativa: le donne si buttano dal grattacielo, mentre gli uomini le guardano dall’interno, il che ci porta alla significazione simbolica dell’edificio. Si tratta di un simbolo fallico inconfondibile. In effetti, è molto frequente che gli elementi onirici abbiano una simbologia sessuale e che siano trasformati in elementi innocenti sotto l’effetto della censura psichica. Per esempio, si assiste spesso alla “présentation de l’organe génital par le moyen de bâtiments, d’escaliers, de puits” (Freud, 2010: 353). Il grattacielo è una torre verticale che simboleggia la potenza virile, il desiderio sessuale e quindi la pulsione vitale. La costruzione fallica e massiccia domina le ragazze “con la sua potenza crudele” (Buzzati, 1984: 217) mettendone in risalto la fragilità e definendo la dinamica di potere fantasticata o temuta tra i due sessi.

Ciò che finora poteva sembrare come un sogno tipicamente femminile si rivela infine come una possibile fantasia maschile. Il cambiamento di focalizzazione che avviene alla fine del racconto ribalta la prospettiva e suggerisce una nuova gerarchia dei personaggi. Alberto – l’inquilino che dice l’ultima battuta del racconto – è l’unico personaggio a cui viene attribuito un nome, oltre a Marta. La moglie gli fa notare la vecchia che precipita ma lui reagisce in modo freddo e indifferente. La sua apparizione – accompagnata dal rituale del caffè e della lettura del giornale – coincide con la fine del sogno segnalata dall’orario preciso sull’orologio (217-218). Ma potrebbe trattarsi dell’inversione temporale tipica del linguaggio onirico che deforma il corso normale degli avvenimenti iniziando con la fine (Freud, 2010: 322). In questo caso, l’attenzione viene spostata su un personaggio secondario, Marta, mentre il vero protagonista del sogno sarebbe proprio Alberto. L’ipotesi viene corroborata dalla centralità del simbolo fallico in tutto il racconto. Il sogno potrebbe essere una fantasia erotica maschile in cui il desiderio di dominazione si accompagna ad una paura irrazionale della donna e dell’atto sessuale: “L’incoercible terreur du gouffre se minimiserait en vénielle crainte du coït et du vagin” (Durand, 1992: 127-128). Da una parte, la libido maschile rappresentata dal grattacielo altissimo, dall’altra l’abisso femminile che aspira e divora. L’opposizione tra i due illustra perfettamente l’angoscia di castrazione: “les craintes fantasmées face à la femme et à son pouvoir peuvent demeurer très actives dans l’inconscient” (Vasconcellos-Bernstein, 2012: 730).

Conclusione

Ragazza che precipita offre molteplici letture, tra cui quella onirica. Il ricordo prevalentemente visuale e emotivo del sogno in quanto “expérience esthétique brute” (Leblond, 2017: 1) ne fa uno dei temi prediletti dell’espressione artistica surrealista. In effetti, il racconto di Buzzati è rappresentativo della contaminazione del fantastico buzzatiano con il surrealismo e presenta tutte le caratteristiche di un *récit de rêve*: l’atmosfera onirica, le immagini archetipali, le possibili interpretazioni psicanalitiche attraverso i vari meccanismi del lavoro onirico.

Considerato nella sua totalità, il testo va letto come un'allegoria ed è quindi il frutto di una scrittura ragionata e controllata. Ma una volta scomposti i vari elementi che lo compongono, si rivela come una creazione dell'inconscio, avvicinandosi di più al concetto di scrittura automatica. Il racconto è quindi una commistione tra il sogno e la scrittura automatica che “si presentano come due manifestazioni psichiche legate” (Bienaimé, 2007: s. p.).

L'intrecciarsi di elementi femminili e maschili è tipico della psiche umana allo stato primitivo. La ricca simbologia del racconto permette di rappresentare in modo originale la “congiunzione contraddittoria ma originaria tra Eros e Thanatos” (Bazzanella, 2013: 50), i due impulsi di vita e di morte che dominano l'essere umano. Non a caso, “l'intrication de l'érotisme avec la mort” (Badet, 2006: s. p.) rappresenta il filo rosso che collega le varie opere dello scrittore. L'euforia del desiderio porta a buttarsi nel vuoto, a trasgredire i limiti, strappandosi momentaneamente all'immobilità della morte in cui “tutto si omologa, tutto si opacizza e smarrisce ogni elemento vitale” (Martini, 2014: 433). Il sogno – spazio ambiguo per antonomasia – è il mezzo ideale per effettuare questa regressione psicanalitica poiché “le rêve, l'évanouissement, le flou, les effets stupéfiants de la fleur opiacée, tous sont des symboles partagés tant par l'amour que la mort” (Roy, 2005: 65). D'altronde, il triangolo onirismo, amore e morte fa parte integrante dell'universo buzzatiano, reiterandosi in modo ossessivo nelle diverse forme espressive utilizzate dall'autore e rivelando una parte del suo intricato groviglio interiore.



Ragazza che precipita (1962) di Dino Buzzati

BIBLIOGRAFIA:

ABBRUGIATI, Perle (2016). L'espace sens dessus dessous. In Perle ABBRUGIATI, *Le vertige selon Calvino* (pp. 35-74). Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence. <https://books.openedition.org/pup/10921> [2 settembre 2024]. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pup.10921>.

BADET, Muriel (2006). Les figures de la séduction dans les dessins de *Poema a fumetti* de Dino Buzzati. *Cahiers d'études italiennes*, 5, 255-266. <https://journals.openedition.org/cei/843> [20 settembre 2024]. DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.843>

BAZZANELLA, Emiliano (2013). *Eros e Thanatos. Senso, corpo e morte nel Seminario XX di Jacques Lacan*. Trieste: Asterios.

- BIENAIMÉ, Dora (2007). Il sogno e la scrittura automatica nella «Révolution Surréaliste» (1925). *Studi Francesi*, 151 (LI | I), 128-139. <https://journals.openedition.org/studifrancesi/25908> [18 settembre 2024]. DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.25908>.
- BRAGA, Corin (2012). Archétype, anarchétype, eschatype. *IRIS*, 33, 11-21, <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=2335> [18 settembre 2024]. DOI: <https://dx.doi.org/10.35562/iris.2335>.
- BUZZATI, Dino (1984). Ragazza che precipita. In Dino BUZZATI, *La boutique del mistero* (pp. 214-218). Milano: Oscar Mondadori Editore.
- CARMIGNANI-DUPONT, Françoise (1981). Fonction romanesque du récit de rêve : l'exemple d'*À rebours*. *Littérature*, 43 – *Fantasmès, fiction*, 57-74, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_43_3_1350 [7 settembre 2024]. DOI: <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1350>.
- DELPECH, François (2000). Le plongeon des origines : variations méditerranéennes. *Revue de l'histoire des religions*, 217, 2, 203-255. Association de la Revue de l'histoire des religions, <https://www.jstor.org/stable/43998828> [8 settembre 2024]. DOI: <https://doi.org/10.3406/rhr.2000.1055>.
- DURAND, Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Éditions Dunod.
- FREUD, Sigmund (2010). *L'interprétation du rêve*. Traduit de l'allemand par Janine ALTOUNIAN, Pierre COTET, René LAINÉ, Alain RAUZY et François ROBERT. Paris : Quadrige/Puf.
- GLIGOR, Adela (2013). Le sacré camusien entre mythes païens et mythes chrétiens. In Arlette BOULOUMIÉ (ed.), *Libres variations sur le sacré dans la littérature du XXe siècle* (pp. 43-61). Angers : Presses universitaires de Rennes. <https://books.openedition.org/pur/14044?lang=fr> [Presses universitaires de Rennes](https://books.openedition.org/pur/14044?lang=fr) [8 settembre 2024]. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.14044>.
- LEBLOND, Aude (2017). Rêver des images : Hallucination et image mentale. In Marie BONNOT et Aude LEBLOND (dir.), *Les Contours du rêve : les sciences du rêve en dialogue* (pp. 143-166). Paris : Hermann. <https://hal.science/hal-01583983/document> [6 settembre 2024].
- LÉVY, Clément (2001). Le plongeon de Sappho ou le saut de Leucade. Érotique du plongeon. In Bertrand WESTPHAL (dir.), *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne*, n°1 – *Le lieu et son mythe* (pp. 37-48). Presses Universitaires de Limoges. <https://unilim.hal.science/hal-02075949/document> [4 settembre 2024].
- MARTINI, Elisa (2014). Il contrappunto tra la vita e la morte: la ballata macabra nel mondo di Dino Buzzati. In Marco PICCAT e Laura RAMELLO (cur.), *Memento Mori. Il genere macabro in Italia dal Medioevo a oggi* (pp. 429-446). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- NERAULT, François (1978). L'attente dans l'univers fantastique buzzatien. *Cabiers Buzzati*, 2, 87-100. Paris : Éditions Robert Laffont.
- NIELSEN, Tore ; PICARD-DELAND, Claudia (2021). Être pourchassé, perdre ses dents, tomber... Comprendre nos rêves, *Le Point*, 10.08.2021. https://www.lepoint.fr/sciences-nature/etre-pourchasse-perdre-ses-dents-tomber-comprendre-nos-reves-10-08-2021-2438381_1924.php#11 [5 settembre 2024].
- OST, Isabelle (2013). Quand l'image n'est plus la métaphore du réel : rêve et écriture chez Franz Kafka. *Klesis – Revue philosophique*, 28 – *Imagination et performativité*, 129-143. <https://www.revue-klesis.org/pdf/Klesis-imagination-et-performativite-09-Isabelle-Ost>

[Quand-l-image-n-est-plus-la-metaphore-du-reel-reve-et-ecriture-chez-Franz-Kafka.pdf](#) [10 settembre 2024].

ROMANO, Paolo (2014). Processi archetipici nella formazione di un sogno e di un delirio: un contributo clinico. *Studi junghiani: rivista semestrale dell'Associazione italiana di Psicologia Analitica*, 39, 1, 37-46. Milano: Franco Angeli. DOI: [10.3280/JUN2014-039003](https://doi.org/10.3280/JUN2014-039003).

ROY, Françoise (2005). Éros et Thanatos : le dieu aux deux visages. *Frontières*, 18(1), 63-65. <https://id.erudit.org/iderudit/1074318ar> [20 settembre 2024]. DOI: <https://doi.org/10.7202/1074318ar>.

RUSSO, Sara Teresa (2010). Ricorrenze e varianti onomastiche nel teatro di Dino Buzzati. *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, XII, 159-172. Pisa: Edizioni ETS. <https://innt.it/innt/article/view/350/334> [10 settembre 2024].

SAVELLI, Giulio (1991). Mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati. *Cahiers Buzzati*, 8, 247-293. Paris : Association Internationale des Amis de Dino Buzzati.

SCHNETZLER, Jean-Pierre (1992). La peur du vide. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2, 73, 34-47. <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-1992-2-page-34?lang=fr> [16 settembre 2024]. DOI: <https://doi.org/10.3917/cjung.073.0034>.

SENNA, Paolo (2021). Quasi “una cosa sola”: *Ragazza che precipita* di Dino Buzzati fra racconto e immagine dipinta. *Quaderns d'Italia*, 26, 199-214. https://ddd.uab.cat/pub/qdi/qdi_a2021v26/qdi_a2021v26p199.pdf [4 settembre 2024].

THOMAS, Joël (2017). L'imaginaire de la chute dans les mythes gréco-romains. *Cadernos do CEIL*, 1-8. <https://hal.science/hal-01774916> [9 settembre 2024].

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil.

VASCONCELLOS-BERNSTEIN, Doris (2012). Identité sexuelle : les angoisses spécifiques à la masculinité et à la féminité. *L'information psychiatrique*, 9, 88, 727-734. <https://shs.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2012-9-page-727?lang=fr> [18 settembre 2024].

Dream and Dreaming in Yan Lianke's Fiction: *The Dream of Ding Village* and *The Day the Sun Died*

MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI
 Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
 micer1105@gmail.com

Keywords

China; dreaming;
 Yan Lianke; fiction;
 “mythorealism” –
 “oneiric realism” –
 “spiritual realism”.

From ancient times to the present day, dreaming has been a cherished theme in Chinese fiction. This study focuses on its literary treatment in two novels by Yan Lianke: *The Dream of Ding Village* (Ding *zhuang meng* 丁庄梦, 2006) and *The Day the Sun Died* (Rixi 日熄, 2015). The matters of interest discussed here are: what dreaming is in the particular context of each novel; who the dreamer/-s is/are; what the dreamscapes look like; how dreaming works and what it can – and does – achieve (for the dreamer/-s, as well as for other people around them); what message(s) the two books send to the reader, as their author passionately and thoroughly explores, again and again, from various perspectives, such a vast and challenging issue shaping his *Weltanschauung* and creative process. Usually translated into English as “mythorealism,” Yan Lianke’s *shenshi zhuyi* 神實主義 could also be designated by other labels, such as “hypnorealism,” or “oneiric realism,” or “psychorealism” – none of which can fully cover the semantic spectrum of the original Chinese syntagm, deeply informed by a vast and complex multimillennial culture.

In late classical and early medieval China (“from the end of the Warring States period to the late Tang – roughly speaking from 300 BCE to 800 BC” Campamy, 2020: 3), dreams were perceived as potential sources of personal development and spiritual growth. Despite their elusiveness and beyond their apparent randomness and futility, accessing their symbolic (i.e., *true*) meaning was vital within various practices of self-reflection and self-cultivation. Daoists and Buddhists were skeptical about the lines separating the worldly/material from the spiritual/imaginative. To them, both (or rather all) realms of experience were intimately intertwined, dreams being a sort of prefiguration, preparation, and/or continuation of one’s spiritual journey. Dreams were (validly) believed to reveal secret yearnings and anxieties, unresolved problems, repressed thoughts, wishes, and impulses. But they were also considered instrumental for regulating one’s life and destiny: “most traditional Chinese maintained an attitude of pragmatic spiritualism: they were primarily concerned with the implications of dreams for personal welfare both in this world and in the afterlife” (Strassberg, 2008: 1). Therefore, recalling them methodically, recording them in detail in a dream journal, examining them carefully (and knowledgeably) afterwards served as proven means of engaging in purposeful and meaningful meditation, as a basis for deciphering significant patterns, profound messages and useful suggestions, disguised in seemingly disjointed signals and sequences. Daoist traditions were aiming for perfect harmony between mind and

body: one strove to manage desires in one's waking life until reaching the lovely, graceful poise of a butterfly briefly seen in a tantalizing (and puzzling) recurrent dream¹. For Buddhists reality was as illusory and transient as dreams were, so they engaged in mindful awareness, they steadily looked for lucidity and command over their dreams, while renouncing any earthly attachment until they reached enlightenment. Meanwhile, Confucians were more concerned with the moral significance of dreams, with their potential for becoming efficient instruments meant to guide people, to help them cultivate their virtues in alignment with Kǒngzǐ's teachings and ethical ideals.

In one way or another, such religion/spirituality-informed cultural practices, as well as those promoted and perpetuated by the so-called "folk wisdom" constantly attempted to rationalize, control, and make good use of something that surpassed/bypassed and defied reason (as many other human abilities, if truth be told). Illuminating or utterly perplexing in the end, all efforts of bridging facts and ideas, reality and imagination, wakefulness and dreams, the mundane and the transcendent, rather exposed the gap (or even the clash) between the realms that they were supposed to smoothly conciliate. In other words, throughout centuries and millennia, in China (as elsewhere) dreams have largely kept their annoying fuzziness, elusiveness, and unpredictability – all of which preserved and enhanced their power of endlessly fascinating people.

"Dreams have been taken seriously in China for at least three millennia and are preserved in a rich, diverse literature" (Strassberg, 2008: ix), which "probably constitutes the greatest corpus in any single language before the modern age" (1). Apart from ancient scriptures and ritual instructions, essays and treatises, (imaginary) dialogues and commentaries, diaries and dream interpretation guides, dreams (and particularly the dream narratives) are also frequent – almost to the point of obsession – in Chinese fiction: classical (dramas, stories, and novels – especially the so-called *zhiguai xiaoshuo* 志怪小說 and *zhiguai chuanqi* 志怪傳奇, that is, strange tales and novels), as well as modern and contemporary (various genres and species). Yan Lianke is one contemporary Chinese author founding his writing on centuries-old literary themes and patterns. Dreaming frequently appears in several of his novels, but each time it is approached from a different angle, with another meaning. Namely, *Lenin's Kisses* (*Shou huo* 受活, 2004) brings to the fore the dream as an idealistic projection or ambition, shaped as one county official's plan "of becoming one of the most important Communist leaders", for the purpose of which he "intends to create an economic utopia by buying Lenin's corpse from Russia and building a Lenin Memorial Hall in order to attract tourism" (Liu, 2016: 189-190). His personal dream is built on "two modern utopian dreams": "the socialist utopia during the revolutionary years and the economic utopia in the age of globalization" (190). Conversely, *The*

¹ Then again, throughout centuries, the famous Zhuangzi "butterfly dream" has been decoded in various (as it happens, contrasting) ways. Consequently, its perceived significance comes everywhere between the unassailable futility of being and the joyous promise of unrestricted freedom (see Bulkeley, 2008: 63-65). All things considered, its best (i.e., most adequate) understanding is probably the one relying on the "key" given by the text itself: "the Transformation of Things." "Dreaming is a teacher, constantly reminding us that our perspective may shift as we ride along on the ceaseless process here playfully personified as the Fashioner of Transformations. In a dream, but only for the space of the dream, we may even cease to be ourselves and become a butterfly, embodiment of metamorphosis. For *Zhuangzi* there is an order, a pattern, to the cosmos, but not one that we can ever definitively map. In fact, trying to map it is a sure way to lose sight of the whole. Better to 'hide the world in the world' 藏天下於天下 and accept the ceaseless changes of life with equanimity. The direction of transformation can never be predicted. Predicting it would require a locative worldview, but *Zhuangzi*'s is a thoroughly utopian view, urging that we *untie the bonds*" (Campany, 2020: 162-163). In the final analysis *Zhuangzi* privileges "wandering", "staying on the move", "roaming 'outside the realm' (*fang wai* 方外)"; thus dreaming is essentially "a way of getting 'outside the realm'" (Campany, 2023: 185).

Dream of Ding Village (Ding zhuang meng 丁庄梦, 2006) and *The Day the Sun Died* (Rixi 日熄, 2015) both refer to visions and experiences occurring during (nightly) sleep: actual dreams and somnambulism, respectively.

“Volume 1” of *The Dream of Ding Village* is one-page long and, in three separate paragraphs, each corresponding to a different enunciator, it faithfully renders four dreams recounted in the Hebrew Bible by three dreamers – the cupbearer, the baker, and the pharaoh (see Bereshit/Genesis 40: 9-11, 16-17; 41: 1-7) – anxiously waiting for Joseph, the slave “stolen from the land of the Hebrews” and forcibly brought to Egypt, to decipher what the said dreams mean. Quite oddly at a first glance, either in this first “volume” or in the next ones, Yan Lianke considerably modifies or leaves aside several important data given in the Biblical source that he chose as the starting point of his novel. For instance, he omits from his narrative anything having to do with *explaining* the dreams so meticulously described in it. In his novel’s context, no interpretation is given, none of the dreamers expresses a need for one, *and*, moreover, there is no reference to (someone like) Joseph, the “exceptional mantic capable of interpreting dreams” (Ede, 2018: 99). The reason for such a choice could well be the author’s belief that the Biblical source (or, at least, Joseph’s story embedded in it) is universally known in all its details, so no further information is required in order to make sense of the presence of the three passages taken from the Bible: some dreams reveal/announce something about to happen, they are premonitory, serving as “a key source of information about the will of the gods, foretelling the fates of both individuals and whole kingdoms” (Bulkeley, 2008: 137). *Mutatis mutandis*, all dreaming related to Ding Village should probably be considered as potentially prognostic (and also diagnostic – see Struve, 2019: 47).

The only apparent problem is that, in spite of their almost incredible visual clarity, most of the dreams dreamt by the Ding people (alive or not exactly so) are rather confusing – they include “strange images and odd feelings” leaving the dreamers helpless without a professional interpreter able to help them “decipher the prophetic meanings of their night visions” (Bulkeley, 2008: 132). Given the (additional) “problem of multivocality in dream symbolism”² (Ong, 1985: 145), it seems that a “Joseph” is sorely needed here, but is it really so? Where to find such a mediator between the gods/spirits sending the dreams and the humans receiving them? Would he be listened to as a heaven’s messenger (like Joseph, whose “ability to communicate to others the interpretations of dreams is directly related to his exceptional relation with the deity”, in a culture where “mantic wisdom cannot be separated from the divine realm” – Ede, 2018: 105; 103), or taken advantage of and trampled upon like the poor villagers in the East Henan plain?

The Dream of Ding Village is a first-person narrative attributed to Qiang, a deceased 12-year-old boy killed in an act of revenge against his father, “the biggest blood merchant not just in Ding Village but in Two-Li Village, Willow Hamlet, Yellow Creek and dozens of other villages for miles around. He wasn’t just a blood merchant: he was a blood kingpin” (Yan, 2009³: 10). Although Chinese literature has featured all kinds of supernatural ever since the Six Dynasties period and Yan Lianke obviously partakes of such rich tradition, revisiting the type of fantastic

² “[T]he same dream imagery may have different significations in accordance with its changing contexts.” (Ong, 1985: 145) The plausibility/accuracy of any interpretation is determined by the interpreter’s acumen. “[A] dream dictionary is only as useful and limited in its usefulness as any language dictionary” (145). “Decoding dream symbols by poetic logic” (which is “more universally applicable”) “may sometimes appear plainly reasonable and at other times tenuous or at best far-fetched, depending on the wit and experience of the interpreter” (177).

³ Henceforth quoted as DDV.

correlated with “the cross-boundary communication between the dead and the living” (Kao, 1985: 58), there is a twist here⁴. Rather than trying to convince the reader that: a) his account is a (quasi-)omniscient and objective one; b) whilst it might not happen to anyone or by any means all the time, the “necromantic communion”⁵ is well settled in a higher-than-human order, he totally embraces subjectivity and, moreover, he lets a (prematurely) departed soul to eerily tell the whole story, facts *and* dreams. Another perplexing fact is Qiang’s third-person report of his grandfather’s dreams, the paragraphs literally describing the nocturnal visions being rendered in italics. Not even once a dream is told by its own dreamer. The gentle ghost of the innocent young victim caught in a twisted tragedy acts as a mediator – more precisely as:

a) a translator of someone else’s very intense, but nebulous oneiric experience, voicing in equanimous reported speech an old man’s jumbled thoughts, doubts, fears, pains, and eventually hopes, all related to his folks;

b) an unexpected spokesperson for his entire kin (“Let me tell you about the dreams my grandpa had about my dad, and about our family. Dreams for them, and about them; dreams that were miles long and fathoms deep.” – DDV: 113). His speech from beyond the grave brings to the fore the distress of a whole community, crystallized in its patriarch’s dreams.

Grandpa Shuiyang dreams regularly and copiously. It looks sometimes like he can hardly wait for the night to come in order to dream, despite his nocturnal visions being very traumatic, as they are born of constant worrying and anxiety (they are *ju meng* 懼夢, “fearful dreams” and *e meng* 惡夢, “horrible dreams”⁶, according to the classification of dreams in *Zhou li* 周禮/*Rites of Zhou* – see Ong, 1985: 152; Zhang, 2009: 169n3). His dreams are:

1) very frequent, signaling his constant inner agitation: “The fever hid in blood; Grandpa hid in dreams./ The fever loved its blood; Grandpa loved his dreams./ Grandpa dreamed most every night.” (DDV: 8);

2) enthralling, almost addictive:

Grandpa knew that he was dreaming, because he was seeing the sort of things you only see in dreams. He didn’t want to go on dreaming, didn’t want to see these things, but the dreamscape was so peculiar, and the scene so very odd, he couldn’t help himself. Unable to resist, he stepped through the door...

... And found himself in a large concrete yard, with buildings all around.

The buildings were all factories, and they were busy making coffins. It was a coffin-manufacturing plant. (116)

3) so compelling, that he sometimes has difficulties in separating them from reality – which is understandable, since this sort of dreams are *wu meng* 寤夢, “wakeful dreams” (“triggered by something said while awake” – Ong, 1985: 152):

Then Grandpa was awake.

When he woke from his dream, Grandpa was surprised to see my father standing at the foot of his bed, whispering, ‘Dad? Dad?’

⁴ In the “vein of psychologically oriented fiction in the direction of the Western fantastic and surrealism” (Kao, 1985: 15).

⁵ “[M]anifestations of ghosts and spirits and pneumatological communication” (Kao, 1985: 5).

⁶ Neither *xi meng* 喜夢, “happy dreams,” nor *zheng meng* 正夢, “regular or positive dreams” (occurring “peacefully of themselves, not being induced or influenced by anything” – Ong, 1985: 152) for him, since his whole life is far from being normal and anxiety-free.

[...] Grandpa sat dazed on the edge of his bed, staring at my father and remembering his dream. He felt as if he were still in the coffin factory, still immersed in a dream. (DDV: 122)

4) self-explanatory sometimes; deep down, the old man acknowledges his son's guilt and recognizes the divine retribution for the sins committed by Hui: "Images of blood-selling filled his dreams. He saw plainly the course of the fever: its causes and effects. He felt the pulse and flow of the blood-selling business and blood-wealth. Cause and effect were clear: what you plant in spring, you harvest in the autumn. You reap what you sow." (32);

5) regulators of his life and understanding; they speak to him in vivid images, but they are only verbalized by the spirit of his late grandson:

Grandpa could keep his house in order, with a place for everything and everything in its place, then he could keep his dreams neat and orderly as well. And in the morning, when the sun rose and Grandpa opened his eyes, the dreams of the night before would stay with him, as vividly real as stalks of wheat in a field or beans upon a vine. Not a word forgotten, not a detail lost.

Each night before bedtime, Grandpa put his house in order. And, each night, his dreams were as neat and orderly as the homework of a diligent student.

In his dreams, he saw so clearly the events that had led to the blood-selling.

In his dreams, he finally understood. (33)

Grandpa's dreams are long and convoluted, they are extremely (and cruelly) detailed in their ample presentation of starvation, death, and utter devastation:

In his dream, Grandpa passed through all the places he had known. [...] In every place he went, he found no people or animals or trees. Only the buildings and houses remained. The people had died or moved away, and the animals had been slaughtered or starved. The trees, of course, had been chopped down to make coffins.

The houses were still standing, but their wooden parts were gone.

Doors, crossbeams, cabinets and window frames had been salvaged and made into coffins.

(340-341)

In search of a solution, the apocalyptic dreamscape can regress (with a small variation) to a mythical time, when ten suns threatened to destroy the earth, until Hou Yi, the semi-divine archer, shot down nine of them. But the compensatory function of this version of Shuiyang's dream (*si meng* 思夢, "yearning dream") falls short – the long-awaited salvation is suspended/postponed by the intrusion of reality:

The night the tomb was robbed, Grandpa had a dream:

The sky was filled with bright-red suns. There were five, six, seven, eight, nine of them, crowding the sky and scorching the plain below. [...] In an effort to banish the suns from the sky, to rid the sky of all the suns but one, strong young men had been chosen from each village [...]. Armed with pitchforks, spades and scythes, they chased the suns across the plain, trying to drive them to the ends of the earth, topple them from the sky, and toss them into the ocean. [...]

[T]he mob had caught up with one of the suns and were just about to bring it down, to topple it from the sky, when Grandpa heard someone pounding on his door. (276)

But just as the book approaches its ending this highly distressing dreamscape totally and miraculously changes under a heavenly touch possibly mediated by the pure soul still attached to the people he used to love when he was alive. After spending some time suspended between different ontological realms, without understanding much of what is happening to him or to other people, when in danger the sensitive youth gone before his time is finally able to enter into a two-way communication with the Ding patriarch. When his father proceeds to move his coffin from Ding Village to Kaifeng for business reasons, the boy makes a heart-wrenching appearance in his grandpa's dream, desperately asking for his help:

As soon as they lifted my golden coffin, I started thrashing around inside and screaming for my grandpa. Not screaming for my father. Screaming for dear life.

'Grandpa! Don't let them take me!'

My cries shook the heavens.

'I don't want to leave here! Don't let them take me!'

My screams ripped a hole in the sky.

'Save me, Grandpa, save me . . .'

Grandpa woke up. He sat on the edge of the bed in a daze, staring at the pale sunlight seeping through the curtains like milk. (310-311)

Shuiyang takes action and without any hesitation he chooses his grandson over his son. Despite being brutal and bloody, to a certain degree his intervention at the attempted removal of Qiang's coffin seems to reestablish order in the world. As a reward for his pursuing a painful, but higher than personal justice, he is sent a *si meng* 思夢, a "yearning dream" which features Nu Gua/Nüwa, the mother goddess:

That night there was a rainstorm, a torrential downpour that transformed the plain into a vast expanse of mud. Grandpa dreamed of a woman, digging in the mud with the branch of a willow tree. With each flick of the branch, each stroke of the willow, she raised a small army of tiny mud people from the soil. Soon there were hundreds upon thousands of them, thousands upon millions, millions upon millions of tiny mud people leaping from the soil, dancing on the earth, blistering the plain like so many raindrops from the sky.

Grandpa found himself gazing at a new and teeming plain.

A new world danced before his eyes. (341)

The Dream of Ding Village stops here. The redemption dream puts an end to Grandpa's trials and tribulations, to the horrors he experiences during daytime and to the illuminating dreams he has while asleep at night. It also signals that his grandson's spirit is finally at peace. As reading progresses, it gradually becomes clear that the little voice from beyond this world does not describe but *prescribes* what Grandpa Shuiyang has to envision in order to understand the meaning of all his life events, in order to make amends, in order to heal and mend what was broken (by him or by someone else). However improbable it looks, the slain child is *the* acutely needed mediator between gods and humans. The "transboundary communication" (Kao, 1985: 46) ceases when no longer necessary. The strange, but amazingly effective crisis

cell has achieved its goal. What initially seemed a weird, puzzling occurrence (an invasion of the strange into the orderly world) turns out to be a salvation mission.

The Day the Sun Died (Rixi 日熄, 2015) – literally “The Dead/Extinguished Sun” – features a particular (and usually perceived as rather odd) aspect of sleep – somnambulism. As sleepwalkers are called in Chinese *mengyou zhe* 梦游者, “people walking while dreaming” (see Rojas, 2018: vi; also Duzan, 2021), Yan’s novel teeming with references to such manifestations grows, in fact, around the dream literary theme. Additionally, the title itself develops oblique, subjacent associations with the same theme: 梦 *meng* “always designated two related meanings: darkness of the senses and the act of dreaming” (Kaminski, 2024: ix); “Han-dynasty dictionaries paraphrase *meng* as darkness, confusion or gloomy mood” (xivn9). The dying/dead sun means light forever conquered by obscurity, it means the abolition of the *day-night* rhythm and the upheaval of all human ordered activities. Not unexpectedly, the actual night enveloping the earth (seemingly for good) once the major luminary exhausts itself functions as a metaphor for “contemporary China as a world shrouded in darkness” (Rojas, 2018: viii), as well as for human history, in general⁷. The author himself “feels he is ‘one of those people who are fated to experience darkness,’ and views his recent literary work as an attempt to represent and explore this darkness”, as “a figurative flashlight” (held by a blind man) that hopefully “will help readers ‘perceive the existence of *darkness*,’ thereby allowing them to ‘more effectively ward off that same darkness and suffering’” (viii-ix).

Before his world is knocked off its axis, the innocent narrator in the book, a 14-year-old boy called Niannian, a simple heart taken for “stupid” by almost everyone, apparently detects curious signs of social dysfunctions, bad omens that start to worry him: “People were willing to buy things for funerals, but not for weddings. It was all very curious. Everyone believed in dreams, but didn’t believe in reality. It was all quite odd” (Yan, 2018⁸: 14-15). Soon, apocalyptic events begin to parade before his bewildered eyes: “Family after family began dreamwalking./ Thousands and thousands of people began dreamwalking./ The entire world began dreamwalking.” (DSD: 17); “[A]ll of the town government cadres began dreamwalking” (160). What he obsessively calls “the great somnambulism” is a sudden and unfathomable plague affecting Gaotian, a small Chinese village (and afterwards “Gaotian Town, and the Funiu Mountain Range but also the entire county, the entire province, and even the entire nation”, 150), during one abnormally long night (the title mentioning “the *day* the sun died” being quite misleading from this point of view). From dusk to (what should have been) dawn, while asleep, hundreds and thousands of people act “as though it were already morning and everyone was waking up” (108); “while dreamwalking, everyone was eating, drinking, and chatting” (221).

For some time, Niannian and his close family seem immune to the mysterious disease. More and more alarmed, they watch the turbulent army of zombies grow around them. At some point, Mother identifies a silver lining, a wonderful opportunity presented to them by this complete mayhem:

⁷ “[T]wo of the twentieth century’s leading modernist authors both equated history with sleep and dreams. Whereas Joyce’s *Dedalus [Ulysses]*, 1922] wants to awaken from the nightmare that is history, [in a preface to his first short-story collection, *Call to Arms*, published in 1923] Lu Xun worries that his works might in fact succeed in rousing his blissfully oblivious readers, causing them to awaken to a state of historical awareness for which they would then have no easy remedy.” (Rojas, 2018: v-vi) “Yet Joyce’s *Dubliners* also serves as a useful comparison. Not only are the citizens of Joyce’s Dublin trapped in a state of paralysis, unable to act for themselves, but they are also miniature versions of larger sociopolitical systems, a relationship that Joyce scholars term ‘gnomonic.’ Thus are Yan’s people and places similarly related to each other” (Salvatore, 2019).

⁸ Henceforth quoted as DSD.

The entire town is dreamwalking, and our family is the only one still awake. The dreamwalkers are like confused demons, and those who are not dreamwalking are like awake gods. Awake gods are best positioned to help the confused demons, and if we help them, we'll be able to wipe clean our debts. If they wake up, they will be grateful to your father and me, and to our entire family. (121)

But the boy is not so sure that them being different from the others is really an advantage. He would rather be a dreamwalker too, than “merely” an observer: “It turned out that dreamwalking was a gift – a gift from the spirits in heaven. I myself suddenly wanted to dreamwalk. [...] It would be like being able to observe the events of this world while in another world, or knowing that you are still alive even after you've died.” (197-198)

The no longer existing sun is painfully missed by those still awake. In front of them its absence plunges everything into total blackness (“It was as if the previous night had never concluded, and as though the nighttime were an endless ball of black thread.”, 261), it crushes all hope, it turns the world back into relentless chaos:

I felt the sun was about to come up, and the great somnambulism was about to end. As soon as the sun came up, temporal order would again be restored.

But the sun didn't come up.

It really didn't. The night was as deep as a dark well, and we remained as far from daybreak as the Qing dynasty was from the Tang dynasty. (235-236)

Even more exasperatingly, all official media (radio and television stations, local papers) deny the gravity of the situation, minimizing the proportions of the catastrophic events occurred since the last sighting of the sun: “in our city's mountain region, there appeared some small-scale cases of somnambulism” (333-334). In an emotionally neutral tone, it is acknowledged that this is a case of “a once-in-a-century mass somnambulism”, but natural causes (“the hot and dry weather combined with excessive seasonal exhaustion, “the presence of a thick, dense cloud cover without any rain or wind”, “a state of darkness resembling a solar eclipse”) are immediately detected and sold to the radio listeners and journal readers together with firm promises of prompt state intervention: “Governmental organizations have already sent a large number of employees to all of the affected counties, townships, and mountain regions, to implement and promote waking-up and self-rescuing measures, and to guard against deleterious behavior resulting from somnambulism.” (258-259)

Throughout the unnatural “day-night” all hidden desires and vices come to the surface. Violence, crime, murder take control in a rampant nightmare. People are terrorized by opportunist thieves, thugs, and rapists: “Those who were not dreamwalking took advantage of the general somnambulism to make trouble, and there were more people pretending to dreamwalk than there were actual dreamwalkers. Everyone was using the general somnambulism as a pretext to rob and steal.” (236) Many are beaten and injured. Some are killed just for the thrill. In the end, “it seemed as though virtually every family lost someone, and virtually every household had someone who had been injured, and corpses were strewn throughout the streets like autumn leaves or fallen grain.” (332-333)

Witness to this absurdist, increasingly horrific dystopia, “simple” Niannian fervently asks for protection from Above: “All of you spirits and human spirits... I beg you to protect our

village. Protect our town. Protect that author, Yan Lianke.” (5) He indiscriminately feels close to all celestial entities, he can even hear them move in the sky and he is confident that they will not abandon him and the other villagers:

Bodhisattvas, Buddhas, Confucius, Zhuangzi, and Laozi... [...] Laozi, Zhuangzi, Mencius, and Xunzi, together with Buddhists and Daoists. Local deities and kitchen gods. I have knelt here for a long time recounting my woes. [...] Ah, ah, I see your shadows as you stand there in midair. I hear your footsteps as you walk back and forth through the air. You sound like a breeze blowing. Oh, oh. So, there is, in fact, a breeze, and as it blows over my face it feels as though you are all reaching out to caress my cheeks. Mother Wang and the Buddha. Tripitaka and Monk Sha. Guan Yu and Zhuge Liang. The Star of Literature and the Star of Heaven. Can any of you tell me where the end of the thread of my jumbled story can be found? (37-38)

In his “jumbled story” Niannian repeatedly mentions a neighbour called Yan Lianke⁹, who wrote several books, such as “*Years of Sun*¹⁰, *Watery Hardness*¹¹, *Kissing Lenin*¹², *Ode, Hymn, Ballad*¹³, [...] *Ding of Dream Village*¹⁴, *The Dead Books*¹⁵, and so forth.” (5) Lacking inspiration for further writing, at first “Uncle Lianke” is glad for “the gift heaven has sent [him] in [his] moment of despair”: “In my next novel, I’ll write about dreamwalking.” (197) Niannian’s father, Tianbao (天保, “protector of the sky”), who repents for having taking advantage of other people and is trying now to redeem himself, encourages him to write such book (“that would function as a warm stove in winter and a cool electric fan in summer”, 340) and, on the verge of saving the world by restoring the sun in the sky, shouts at him asking for a favour: “Brother Lianke, when you write your novel, you must remember to render me as a good character!” (320) Later on, an enigmatic visitor with a wheeled suitcase comes to Niannian’s house, gives his mother some gifts, takes some books from the suitcase – “*Kissing Lenin’s Years* [...], *Water, Ballad, Hymn, and Sun*, and *Ding of Dream Village*, and *The Dead Books*, [...] *The Days, Months, Years and My Gaotian and Father’s Generation*¹⁶” – and places them in front of “father’s funeral portrait”, where he sets them on fire. Afterwards, he makes a promise to the bereaved boy: “If I don’t succeed in writing the book your father asked me to write [...] then I won’t ever return to this town.” His subsequent disappearance “without a trace”, “as if he had vanished from the face of the earth” (340), would suggest that he failed at his task – albeit all these things are written in a book about dreamwalking authored by someone whose name is (also) Yan Lianke (and who never tires of intertextual games).

“We never heard from him [Yan Lianke] again, but before he disappeared, the last thing he said to me was, ‘Go to that charred-soil pit, and look for Juanzi. She goes there every day to

⁹ Beside *The Day the Sun Died*, Yan Lianke wrote several other novels featuring authors or scholars: *Ballad, Hymn, Ode* (2008), *The Four Books* (2010), *The Explosion Chronicles* (2013).

¹⁰ This is the first in a series of intentionally distorted references. The real title is *Nian yue ri* 年月日/*The Years, Months, Days*, 2002 (*ri* 日 meaning “sun”, but also “day”). Perhaps, another Yan Lianke title is brought into the mix here: *Rixi* 日熄 (literally “The Extinguished Sun”)/*The Day the Sun Died*, 2015.

¹¹ In fact, *Jianying rushui* 堅硬如水/*Hard As Water*, 2001.

¹² In fact, *Shou huo* 受活 (literally “Liven”)/*Lenin’s Kisses*, 2004.

¹³ In fact, *Fengya song* 風雅頌/*Ballad, Hymn, Ode*, 2008.

¹⁴ In fact, *Ding zhuang meng* 丁莊夢/*Dream of Ding Village*, 2006.

¹⁵ In fact, *Si shu* 四書/*The Four Books*, 2011 (四 *sì*, “four”; 死 *sǐ*, “dead”).

¹⁶ The real title is *Wo he fubei* 我與父輩/*My Father’s Generation and I*, 2009.

wait for you.” (341) Mentioning radiant Juanzi for whom he knows that Niannian has a soft spot, emboldening him to look for her is Uncle Lianke’s last gift: a happy dream (*xi meng* 喜梦) potentially coming true, infinitely richer and better than the one the adolescent summons each time he visits the New World flower garden, a dream full of greenery and flowers and delightful little creatures, like birds, fish, butterflies and dragonflies, something so glorious, that “[n]ot even Yan Lianke’s novels contained a scene like this” (78). When he does go to the pit from where the sun reemerged through his father’s sacrifice, Niannian has a fabulous surprise:

I waded through the floral fragrance until I was standing in front of the pit, and although I didn’t find Little Juanzi, it did seem as though the black pit full of charred earth suddenly penetrated my heart.[...] *The charred, black earth in the pit was covered by the flowers, such that not a speck of soil remained visible. Red and yellow chrysanthemums were blooming in the area around the pit, and the floral fragrance was so strong that it seemed as if the wind would not be able to blow it away. The autumn bees and butterflies were flying around those flowers as though it were spring. [...] The sunlight was extremely bright, such that you could even see the puffs of breath that the flowers and the birds exhaled [...] and specks of dust doing battle in midair. At the same time, it was as clear as the stars sparkling in the sky above.* This, I think, was taken from the end of Yan Lianke’s novella *The Days, Months, Years* . . . or perhaps it wasn’t¹⁷! As I was hesitating over whether the text was or wasn’t taken from this work, Juanzi suddenly appeared on the other side of the pit, using a carrying pole to bring buckets of water to irrigate the flowers. “Ay, ay, ay!” Her braids and the carrying pole shimmered in the sunlight, like the wings of butterflies and dragonflies. (342)

This uplifting vision is fully able to compensate for – and reverse – the disillusionment brought (after the first moments of jubilation¹⁸) by an ineffectual, awkwardly alien sun, a simulacrum spreading a light devoid of real warmth, which cannot bring back people’s belief that all is well now with(in) their world: “The nighttime had finally ended./ The sun really did rise in the west./ But after the nighttime concluded and the daytime arrived, there wasn’t a trace of the happiness that daylight had returned.” (335-6) Uncle Lianke, the fictional projection of the author, thoughtfully addresses this crucial issue burdening the boy and he metaphorically shows him – his most diligent and faithful, if not most brilliant reader – the way out of such an impasse. The name Niannian 念念 contains (twice!) the character *nian* 念 (designating intellectual effort: “think”, “study”, “read”), which is reiterated more than a dozen of times, with slightly different connotations, in *Sishi’er zhang jing* 四十二章经/*The Sutra of Forty-two Chapters* (or *Sections*), the first Buddhist *sutra* translated, according to Chinese tradition, in 67 CE, by two monks (see Duzan, 2021). Yan Lianke the character might symbolically have burnt his books as an attempt of avoiding stagnation in the same literary style. But the books of Yan Lianke the author – no doubt, meant for *auto-da-fé* in certain Chinese power circles – are here to last and to guide the perplexed through the labyrinth of life. No matter how many difficulties he may encounter, Niannian is exhorted to persevere, to continue reading and trying to make

¹⁷ No, it *certainly* was not. Another misleading intertextual reference.

¹⁸ “[T]he sun came back to life. Time also came back to life. The lively sound of cocks crowing and cows lowing was transmitted to Gaotian Town. People were banging their gongs, beating their drums, and shouting. ‘The sun has come out!’... ‘It is light outside!’... [...] Everything now seemed to come back to life.” (DSD: 325)

sense of what happens to him and to the world, to find – and fight for – his inner truth, according to his own faith.

Yan Lianke defines his creative process (and implicitly his literary style) as *shenshi zhiyi* 神實主義. Although this is “commonly translated in English as ‘mythorealism,’” which “is in many ways an inaccurate approximation,” Yan Lianke indicates that “the more accurate translation might be ‘spirit(s) realism’ or ‘divine realism,’ depending on whether one takes *shen* 神 to emphasize *jingshen* 精神 ‘spirit’ or *shenling* 神靈 ‘deities’” (Ma, 2022: 16; 17). In order to distinguish it from magic realism or surrealism and

to make the possible interpretations of mythorealism more concrete, Yan envisions the connection between literary creation and reality in terms of three types of spirits (*shen* 神): the spirit of deities (*shenling* 神靈) invoked by folk culture and shamanism; the human spirit (*jingshen* 精神) reflected through the connections between human souls; and the writer’s spirit (*chuangzuozhe de tesbu yisi* 創作者的特殊意思) as it arises from the writer’s engagement with material reality. These three links allow creative writing to supersede the superficial logic of life and reach for the truth that is invisible, concealed. Put another way, as a writer, Yan is not trying to present the reality ordinary people perceive or the truth achieved through mass consensus, but the truth of his heart (the writer’s spirit). (18)

Aiming at reaching and exploring “a kind of invisible and ‘nonexistent’ truth – a truth that is obscured by truth itself” (Yan, 2022: 99), Yan’s “mythorealism” tries to build a higher reality, one that surpasses the mundane (and conventional realism) and includes everything connected to a person’s soul and spirit. As much of one’s inner world manifests itself in all sorts of dreams – approached and diligently, exhaustively analyzed by the author in several of his novels – it is quite appropriate to think about Yan’s “mythorealism” as “hypnorealism” (see Duzan, 2021) or *oneiric/spiritual realism* – a discreet, but highly efficient guide for interpreting all sorts of dreams.

BIBLIOGRAPHY:

YAN Lianke (2009). *The Dream of Ding Village*. Translated by Cindy CARTER. New York: Grove Press.

YAN Lianke (2012). *Lenin’s Kisses*. Translated by Carlos ROJAS. London: Chatto & Windus.

YAN Lianke (2018). *The Day the Sun Died*. Translated by Carlos ROJAS. New York: Grove Press.

YAN Lianke (2022). *Discovering Fiction*. Translated and with an introduction by Carlos ROJAS. Durham and London: Duke University Press.

BULKELEY, Kelly (2008). *Dreaming in the World’s Religions: A Comparative History*. New York and London: New York University Press.

CAMPANY, Robert Ford (2020). *The Chinese Dreamscape, 300 BCE-800 CE*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Asia Center.

CAMPANY, Robert Ford (2023). *Dreaming and Self-Cultivation in China, 300 BCE-800 CE*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Asia Center.

DUZAN, Brigitte (23 juin, 2021). « La Mort du soleil » de Yan Lianke : une superbe allégorie de la Chine et du monde. *Chinese-shortstories.com*. http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_Yan_Lianke_Mort_du_soleil.htm [August 12, 2024].

EDE, Franziska (2018). Dreams in the Joseph Narrative. In Esther J. HAMORI & Jonathan STÖKL (eds.), *Perchance to Dream: Dream Divination in the Bible and the Ancient Near East* (pp. 91-107). Atlanta: SBL Press.

KAMINSKI, Johannes D. (2024). *Dreams in Chinese Fiction: Spiritism, Aestheticism, and Nationalism*. New York and London: Routledge.

KAO, Karl S.Y. (ed.) (1985). Introduction. In *Classical Chinese Tales of the Supernatural and the Fantastic. Selections from the Third to the Tenth Century* (pp. 1-51). Bloomington: Indiana University Press.

LIU, Jianmei (2016). *Zhuangzi and Modern Chinese Literature*. Oxford University Press.

MA, Xiaolu (2022). Building Chinese Reality with Language and Metaphor: From Socialist Realism to Mythorealism. In Riccardo MORATTO & Howard Yuen Fung CHOY (eds.), *The Routledge Companion to Yan Lianke* (pp. 16-27). London: Routledge.

ONG, Roberto Keh (1985). *The Interpretation of Dreams in Ancient China*. Bochum: Brockmeyer.

ROJAS, Carlos (2018). Translator's Note. In YAN Lianke, *The Day the Sun Died* (pp. v-ix). New York: Grove Press.

SALVATORE, Joseph (January 17, 2019). The 'Chinese Dream' turns into a zombie-like nightmare in Yan Lianke's 'The Day the Sun Died.' *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/books/la-ca-jc-yan-lianke-the-day-the-sun-died-review-20190117-story.html> [September 04, 2024].

STRASSBERG, Richard E. (2008). Preface; Introduction. In *Wandering Spirits. Chen Shiyuan's Encyclopedia of Dreams* (pp. ix-x; 1-47). Oakland, California: University of California Press.

STRUVE, Lynn A. (2019). *The Dreaming Mind and the End of the Ming World*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

ZHANG, Zhenjun (2009). On the Origins of Detached Soul Motif in Chinese Literature. *Sungkyun Journal of East Asian Studies*, 9(2), 167-184.

« Je rêve du retour »

Joséphine Bacon, poétesse de la Toundra et nomade des rêves

'I Dream of the Return'

Joséphine Bacon, Tundra Poet and Dream Nomad

SARAH AGOU
Ph.D. candidate
University of Oregon
sagou@uoregon.edu

Mots-clés

poésie autochtone francophone ;
Joséphine Bacon ;
nomadisme ; rêve ;
profondeur historique autochtone ;
nostalgie ; Toundra.

Cet article étudie le rôle culturel et épistémologique du rêve dans les recueils de la poétesse innue contemporaine Joséphine Bacon. C'est dans le mode de vie traditionnel nomade des communautés innues que le rêve s'inscrit comme héritage à renouveler et à continuer de transmettre aux nouvelles générations. À la fois espace de communication, de connaissance et de mises en relation, les rêves marquent la profondeur historique de la présence innue dans la Toundra. Face aux tentatives coloniales du Québec de sédentarisation forcée et de séparation des peuples nomades de leur territoire, la poésie bilingue de Bacon affirme le refus d'oublier le rêve en tant que mode de fréquentation du territoire. Le médium poétique établit le rêve comme un espace liminal de mise en contact entre les divers éléments constitutifs de la Toundra, humains et non-humains. La nostalgie du rêve chez Bacon conduit à une recherche renouvelée de la liberté associée au nomadisme et refusée dans l'ordre colonial québécois.

Keywords

Francophone Indigenous poetry;
Joséphine Bacon;
nomadism; dream;
Indigenous depth of place; nostalgia;
Tundra.

This article studies the cultural and epistemological role of dreams in the poetry collections of contemporary Innu poet Joséphine Bacon. In the traditional nomadic lifestyle of Innu communities, dreams constitute a heritage to be renewed and passed on to new generations who did not grow up in the traditional Innu lifestyle. Simultaneously a space for communications, knowledge and connections, dreams mark the historical depth of the Innu presence in the Tundra. Against Quebecois colonial projects of forced settlement and separation of nomadic peoples from their territory, Bacon's bilingual poetry affirms her refusal to forget Innu dreaming as a spiritual practice of frequenting the territory. The poetic medium establishes the dream as a liminal space of contact between the various constituent elements of the Tundra, both human and non-human. Bacon's nostalgia for dreams leads to a continuous search for the freedom associated with Innu nomadism, a freedom denied in the Quebecois colonial order.

Introduction

La poétesse et traductrice Joséphine Bacon est aujourd'hui une figure incontournable de la scène littéraire autochtone et québécoise contemporaine. Joséphine Bacon est une artiste innue née en 1947 près de Pessamit, dans le Nutshimit (territoire innu), aujourd'hui compris dans la Province du Québec, au Canada. Le peuple innu est de tradition nomade, suivant les rivières pour se déplacer sur un immense territoire de forêts boréales et de toundra. Bacon a elle-même commencé à vivre de façon nomade avec sa famille, mais à la suite de la mort de sa mère, cinq ans plus tard, elle a été placée en pensionnat, d'où elle est sortie à ses 19 ans (Yvon, 2019 : s.p.). Le projet littéraire *Aimititau ! Parlons-nous !* de 2008 de Laure Morali, poétesse bretonne installée à Montréal, a poussé Bacon vers la poésie à l'occasion d'un échange littéraire avec le poète québécois José Acquelin. Bacon a publié jusqu'à aujourd'hui quatre recueils de poésie bilingues, français et innu-aimun, tous chez la maison d'édition Mémoire d'Encrier. Or le rêve, en tant qu'élément essentiel de l'épistémologie innue, est central à chaque recueil de Bacon. Son approche poétique du rêve est à la fois généalogique, en tant que pratique héritée des ancêtres et à transmettre ; géographique, en tant que façon de (re)trouver et de maintenir des liens avec les territoires ancestraux ; et spirituelle, formant un espace de connexions par-delà les limitations physiques de déplacements sur le territoire.

I. « Puamun » : le rêve comme mode de communication des Innus

Le rêve est un élément incontournable dans l'héritage innu. Joséphine Bacon a publié plusieurs courts essais sur ce sujet. L'une de ses toutes premières publications, « Le rêve de l'ours polaire », fait le récit de l'un de ses propres rêves, après une introduction sur l'importance du rêve au sein de la culture et de la connaissance innues. Bacon ouvre ainsi son texte :

Chez tous les autochtones d'Amérique, et plus particulièrement chez les Innu [sic] en ce qui me concerne, le rêve est le plus important mode de communication entre des sphères imperceptibles du monde – que la science commence à peine à entrevoir – et la réalité quotidienne à laquelle ce mode donne un sens et aussi une organisation pragmatique et prévisionnelle. (Bacon, 1991 : 186)

Le rêve est ainsi un mode de communication entre les différentes « sphères » du monde, et cette communication est utile dans la vie du rêveur ou de la rêveuse, et plus largement pour sa communauté. Cette idée d'utilité est reprise un peu plus loin dans le texte : « Originellement, le rêve – ou même la rêverie pour les plus doués – servait presque essentiellement à la chasse et à la recherche et l'obtention de nourriture. Parallèlement, il pouvait aussi servir, par extension, à la simple communication entre les individus ou les groupe » (186). La communication (avec les êtres humains, tous les êtres vivants, ou encore l'environnement) est essentielle à la vie en communauté. Ainsi, le rêve dans la tradition innue sert d'espace de connexions et de communications, et forme un héritage multiséculaire.

Bacon souligne cependant que la pratique du rêve n'est plus aussi diffuse qu'avant la colonisation. Elle affirme :

Notons plutôt que, jusqu'à l'avènement des Européens [...], les rêves couvraient presque entièrement les aspects de la vie quotidienne des Amérindiens, et que l'apprentissage des techniques d'interprétation aussi bien que de mise en état de

disponibilité faisait partie intégrante de l'éducation et de l'instruction données aux enfants et aux adolescents. (Bacon, 1991 : 187)

Le rêve est ainsi vu comme un élément à enseigner, tant pour pouvoir recevoir les rêves que pour les interpréter. Or, la colonisation a fragilisé cette transmission. Contre la disparition du rêve, Bacon centre ce thème dans sa poésie. Le terme-même est présent dans chacun de ses recueils, ainsi que son verbe, « rêver », et son synonyme, le « songe », tous les deux étant exprimés par le terme *puamun* en innu-aimun. Le rêve est une action qui fait partie du quotidien de la voix poétique en tant que dimension intégrale de sa relation au territoire. La poésie devient un instrument essentiel à la transmission et au renouvellement de cette forme de connaissance.

II. La transmission des rêves chez les Innus

Les arbres ont parlé avant les hommes.

Tshissinuatshtakana, les bâtons à message, servaient de points de repère à mes grands-parents dans le *nutshimit*, à l'intérieur des terres. Les Innus laissaient ces messages visuels sur leur chemin pour informer les autres nomades de leur situation. (Bacon, 2009 : 7)

C'est avec ces mots que Bacon ouvre son premier recueil, *Bâtons à messages/ Tshissinuatshtakana*, publié en 2009. Les bâtons à message constituent un type de cartographie traditionnelle innue que le recueil réemploie et transforme en écriture poétique. Comme leurs ancêtres faits de bois, les poèmes de Bacon marquent le territoire et permettent de s'y situer. Ses poèmes tirent leur origine des « bâtons à message », ancrés dans la tradition nomade innue comme éléments permettant la communication entre divers individus. Dans cette vision, la poésie sert d'espace où développer l'origine des rêves et l'histoire de leur transmission dans les communautés innues : Bacon trace avec sa poésie une histoire des rêves innus.

A. L'origine des rêves innus

Dans l'épistémologie innue comme la développe Bacon, le rêve n'est pas une production immanente des êtres humains, mais une forme de connexion qui les rattache au monde. Cette conception du rêve dans la poésie diffère de la tradition occidentale qui cherche une relation directe entre rêve, poésie et inconscient. Le poète américain Rod Townley affirme, par exemple, dans son anthologie *Night Errands* sur les liens entre les rêves et la production poétique : « *Night Errands* contains the thinking of over two dozen contemporary American poets on the role of the unconscious in literature » (Townley, 1998 : 4). Dans une telle approche, le rêve est une production de l'inconscient et, en tant que tel, constitue une voie d'accès à ce dernier dans le but d'expliquer les processus créatifs en poésie. Bacon évoque une autre approche du rêve dès la première partie de *Bâtons à message* :

Nous sommes rares
nous sommes riches

comme la terre
nous rêvons.

(Bacon, 2009 : 18)

Ninan apu mitshetiat
nuenutishinan

miam assi
nipuamunan.

(Bacon, 2009 : 19)

Avec ce court poème, Bacon donne sa définition des communautés innues. Le « nous » de la voix poétique se définit par trois aspects : la rareté, la richesse et le rêve. Ces éléments ne sont pas matériels, mais évoquent la longue histoire innue dans le Nord québécois. La deuxième strophe est bâtie sur la comparaison entre ce « nous » de la communauté innue et la terre. Or, cette comparaison ancre l'origine du rêve dans le territoire : pour Bacon, c'est la terre que les personnes innues imitent lorsqu'elles rêvent. Ainsi, le territoire est l'antécédant du rêve innu.

Les rêves, en tant qu'imitation de la terre, nécessitent des connaissances spécifiques afin de les interpréter. Ces connaissances sont elles-mêmes très anciennes. Ainsi, Bacon place au cœur de l'épistémologie du rêve la transmission de savoirs intergénérationnels :

Les ancêtres m'ont dit :

« Ton âme a rêvé bien avant toi.
Ton cœur a entendu la terre. »

(Bacon, 2009 : 35)

Nimishumat nekanat nuitamakutiat :

« Tshitatshakush puamuishapan
eshk^u eka innuin.

Shash petamushapan assinu tshitei. »

(Bacon, 2009 : 34)

Bacon renforce ici le parallèle entre « rêver » et « entendre la terre » : le rêve vient du territoire et il permet aux Innus de s'y ancrer, de se refléter en lui, en symbiose. Le rêve, de cette façon, précède celles et ceux qui rêvent, tout comme la terre les précède. Puisque les rêves proviennent d'une même origine, la présence séculaire des Innus sur le territoire leur a permis de développer des techniques d'analyse de la langue onirique, et ainsi de devenir capables de comprendre les divers messages et informations transmis par le médium des rêves. Ce sont les ancêtres qui portent et transmettent oralement les connaissances liées au rêve. Pour la chercheuse Sarah Henzi, cette approche intergénérationnelle des connaissances est une condition de l'« écriture orale » chez les peuples autochtones du Canada : « Ainsi s'est développée la pratique dite de l'écriture orale, un mode qui est à la fois parallèle et complémentaire à la tradition orale, et qui s'opère sous forme de dialogue et non de monologue » (Henzi, 2010 : 81). Bacon fait de la parole des ancêtres une source de poésie afin d'en poursuivre la transmission. L'emploi du discours direct à travers les guillemets place, à son tour, le « je » poétique en position de passation de la parole héritée des ancêtres à de nouvelles générations. Le public visé est l'ensemble du lectorat, adressé directement par la deuxième personne du singulier. Le choix du dialogue chez Bacon permet de conserver la première et la deuxième personne du discours direct, et refléter de cette façon l'enseignement interpersonnel reçu originellement de ses ancêtres. La poésie permet à Bacon d'installer sa voix poétique au cœur de la lignée de transmission des connaissances, à la fois héritant et partageant les connaissances innues à propos du rêve.

B. Les conséquences du colonialisme sur la pratique onirique innue

La transformation de la transmission orale en écriture poétique est nécessaire pour préserver les connaissances innues sur le rêve. En effet, l'imposition du sédentarisme à travers l'implantation de réserves, mais aussi la scolarisation des Autochtones dans les pensionnats canadiens et québécois, à laquelle Bacon a personnellement été soumise, a particulièrement menacé cette pratique onirique. Dans *Uiesh/ Quelque part*, le troisième recueil de Bacon, la voix narrative évoque ses pertes :

J'ai oublié comment rêver
 Mon cœur a perdu la cadence de la raquette
 Je me suis laissée apprivoisée
 Je suis au bout de moi

(Bacon, 2018 : 24)

Nunitshissituten eshi-puamunan
 Kasitat nitei uni-tshissitutam¹ ka tshikashamet
 Nitapueten tshetshi utinikuian
 Shash nitishpan

(Bacon, 2018 : 25)

Puisque le rêve est une manifestation du lien avec le territoire et un savoir transmis par les ancêtres, la sédentarisation attaque directement les connaissances oniriques. Le rêve est mis en parallèle avec le nomadisme, évoqué de façon sonore par l'expression « la cadence de la raquette » : tout comme le rêve est un lien avec la terre, le cœur est ici en rythme avec les pas des nomades. Or, la déconnexion entre les Innus et le territoire rompt la symbiose entre ces deux éléments. Bacon suggère que, sans le nomadisme, le rêve comme expression d'une connexion au territoire n'est pas possible. La métaphore de l'apprivoisement renforce la notion de perte. Le dictionnaire Larousse définit ainsi le verbe apprivoiser : « Rendre moins farouche, plus traitable, plus docile un animal sauvage, le domestiquer »¹. Apprivoiser renvoie ainsi à la fin de l'état « sauvage » : contre la vision occidentale qui insulte de « Sauvages » les nomades, la sédentarisation est pour Bacon une perte de sa liberté de mouvement, un enfermement dans l'espace « domestique », et un arrachement brutal du territoire. L'oubli du rêve comme conséquence de la sédentarisation forcée cause la perte d'identité pour la voix poétique. Le « je » perd sa force et son unité, il devient dans ce poème un chemin fini, barré, duquel la voix narrative arrive « au bout ». Le « je » sédentarisé est ainsi spatialisé dans une forme d'enfermement qui s'oppose aux visions d'infini du territoire, le Nutshimit, mais aussi du reflet de ce dernier, le rêve. La sédentarisation ou, pour Bacon, « l'apprivoisement » des Innus, entraîne le risque d'une perte épistémologique difficilement remédiable.

C. Le rêve comme source de résistance contre l'oubli

Face aux diverses structures coloniales qui visent la sédentarisation des peuples autochtones nomades, Bacon voit dans le rêve une source de résistance contre l'oubli. Bacon poursuit dans *Uiesh/Quelque part* :

Il y a des matins
 J'ai la nostalgie des rêves
 Que je n'ai pas rêvés

(Bacon, 2018 : 92)

Takuan nanikutini
 Nuimueshtateniten nana
 Nipa ishi-puamuti

(Bacon, 2018 : 93)

La nostalgie pour ces rêves qui n'ont pas pu se réaliser met en valeur le manque dû à la déconnexion spatiale. Cette déconnexion spatiale entraîne, à son tour, une déconnexion spirituelle. La chercheuse Renate Eigenbrod, évoquant les romans de l'auteur anishnaabe Richard Wagamese, définit le rôle joué par la nostalgie dans les récits autochtones : « to explain the long-lasting impacts of the trauma of dispossession and Aboriginal peoples' search for the source of their strength » (2012 : 142). D'un côté, l'absence des rêves est l'un des impacts à long terme de la sédentarisation. L'élément du rêve chez Bacon met en évidence les conséquences spirituelles et identitaires de la sédentarisation. Mais la nostalgie empêche aussi l'oubli : cette émotion peut alors devenir une force qui pousse les individus à chercher ce qui manque, ce qui n'a pas été vécu, une « recherche des sources » selon l'expression d'Eigenbrod.

¹ Dictionnaire Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/apprivoiser/4759> [Juin 5, 2024].

Henzi, qui étudie la langue dans la poésie de Bacon, affirme : « Malgré le fait que ces expressions n'existent plus dans la société innue contemporaine, les concepts auxquels ils font référence ne sont pas vides, ni oubliés » (2010 : 80). La nostalgie souligne le fait que le rêve dans l'épistémologie innue est un concept qui n'est ni vide, ni oublié. Il s'agit alors de s'emparer de cette nostalgie, de mettre en pratique le *vóotoç* comme un voyage du retour pour redonner corps au concept et à la pratique du rêve innu.

D. La poésie pour appeler à la libération des rêves innus

Contre les structures coloniales qui visent à séparer les Innus de leur territoire et de leur mode de vie ancestral, la voix poétique de Bacon affirme la nécessité de laisser libre cours aux rêves et, à travers eux, à l'ensemble des êtres et des éléments qui constituent le Nutshimit, le territoire traditionnel innu. Dans son premier recueil, Bacon termine l'un des plus longs poèmes par cette strophe revendicatrice :

Je dis aux chaînes du cercle :

Libérez les rêves,
comblez les vies inachevées,
poursuivez le courant de la rivière,
dans ce monde multiple,
accordez le songe.

(Bacon, 2009 : 28)

Nuiten ute :

Punitak^u puamuna,
tshishi-inniutak^u inniun,
pimishkak^u shipu anite e takutueupanit.
Ume assi ka mitshet inniunanut
minuta puamun.

(Bacon, 2009 : 29)

Les « chaînes du cercle » désignent métaphoriquement les agents et structures qui maintiennent l'enfermement et empêchent la perpétuation du mode de vie innu. La voix narrative leur exige, à l'impératif, de briser l'enfermement et les multiples formes de dépossession qui en découlent. Le premier impératif concerne les rêves à « libérer », ce qui met en image leur captivité dans le temps présent du poème. La libération des rêves est la première étape qui rend possible les autres impératifs, « comblez », « poursuivez » et « accordez ». Ces impératifs exigent aux agents coloniaux de réparer leurs erreurs, à savoir la destruction environnementale et épistémologique des diverses entités qui forment le Nutshimit. L'expression « vies inachevées » évoque tous les êtres morts « avant leur heure », qu'ils soient humains, animaux ou végétaux, dans l'idée de respecter toute forme de vie. Le dernier vers résume les revendications de la voix poétique, à savoir la nécessité de faire de la place aux rêves dans ce « monde multiple », dans la société majoritaire québécoise qui a tenté de faire disparaître les Innus, en les sédentarisant de force. Bacon œuvre ainsi non seulement pour le maintien de la transmission des savoirs liés aux rêves mais aussi pour leur réhabilitation chez les individus et communautés innues dans l'ensemble du territoire sous contrôle québécois.

III. Le rêve, espace de liberté

Dans la poésie de Bacon, le renouvellement du rêve en tant que pratique traditionnelle innue vise à résister contre l'ordre colonial. Or, le territoire rend possible le rêve des Innus. Le deuxième recueil de Bacon, *Un thé dans la toundra/ Nipishapui nete mushuat* (2013), s'ouvre par un prologue dans lequel la poétesse rapporte son premier séjour dans la toundra : « Lorsque j'ai vu la toundra pour la première fois, j'étais à Schefferville, accueillie par un grand chasseur de caribou, Ishkuateu-Shushep, et sa femme Maïna. C'était l'automne 1995 » (5). L'ensemble du recueil exprime ce rapport à la toundra, vue comme un espace de « liberté », le dernier mot du

premier poème (10). Or, la toundra est un lieu particulièrement apte à la pratique de la liberté, intrinsèquement liée au rêve.

A. Les rêves à la source de la perception multidimensionnelle de l'environnement

La toundra est une partie essentielle de la reconnexion avec les rêves. Bacon finit l'un des poèmes de la première partie du recueil de 2013 ainsi :

J'étends sur la neige sa peau de fourrure	Nishatuekanau atikuian
Pour m'endormir	Anite tshe nutekushian
Mes rêves atteignent les étoiles	Minuana nipuamuna

Toundra me chuchote	Tshimut nitaimik ^a
Te voilà	Aua tekushinin

(Bacon, 2013 : 34)

(Bacon, 2013 : 35)

Dans ce poème, Toundra passe d'un nom de lieu déterminé en français (« la toundra » semblable à « la forêt ») à un nom propre d'entité, de personne ou d'élément individuel, sans article, mais avec une majuscule (Laurent, 2022 : 27-32). En ce sens, Toundra ne désigne pas seulement un lieu géographique, mais aussi une entité individuelle unique, plus active qu'un toponyme. De plus, Toundra est le sujet du verbe « chuchoter » : cette entité est active, elle est l'être avec qui la voix poétique communique et construit une relation. La performance de gestes ancestraux, évoqués ici dans la simplicité du lit, une peau de fourrure sur le sol enneigé, offre le contexte nécessaire à l'existence des rêves. Les rêves entraînent la perception multidimensionnelle de l'environnement, et effectuent le chemin inverse de la neige, qui tombe du ciel vers la terre ; les rêves montent de la terre vers les « étoiles ». La reconnaissance s'opère dans toutes les directions, et les rêves, libérés des « chaînes du cercle », peuvent s'élever sans heurt et sans restriction. Les rêves précèdent la reconnaissance par Toundra de la voix narrative, reconnaissance exprimée sans foisonnement de mots : « Te voilà ». Cette expression, si courte, mime le silence de l'espace boréal. Le rêve permet ainsi à Toundra de « reconnaître » la voix poétique, et de l'accueillir comme un membre intégré à cet écosystème.

B. Le rêve comme témoin de relations durables au territoire

Bacon envisage le rêve innu comme un aspect de la profondeur historique de la relation des Innus au Nutshimit. La géographe Irène Hirt a proposé une approche épistémologique du rêve appliqué à l'espace en contexte autochtone. Hirt rapporte dans son travail comme cartographe pour Pikunwijimapu, une communauté Mapuche-Williche du sud du Chili :

During the Chodoy lof mapu project described here, the dreams of some of the participants presented opportunities to consider the holistic and spiritual dimensions of Mapuche territoriality. In other words, dreams allowed a deeper and more comprehensive insight into what Pearce and Louis (2008) call "indigenous depth of place." (Hirt, 2012 : 109)

Les rêves, lorsqu'ils sont pris en compte comme source de connaissances, manifestent la force des relations entre une communauté et son environnement. Dans sa conclusion, Hirt affirme : « The difference between a GPS and a dream is that the first gives quantitative and measurable indications about the location of a place, whereas the second provides qualitative information about it » (117). Hirt relie ainsi les rêves à la manifestation de relations historiques

du peuple Mapuche-Williche à leur territoire, le Wallmapu. De la même façon, la voix poétique de Bacon fait du rêve un témoin de la relation durable des Innus avec le Nutshimit, notamment dans son recueil *Un thé dans la toundra/ Nipishapui nete muchuat*. Elle y écrit :

Je rêve aux lacs de ma terre
Aux étoiles qui s'y mirent
Tout est calme dans la Toundra
Le silence est vrai
Les bulldozers ne crachent plus leur fiel
Je suis seule avec ma prière
Je cherche l'étoile du caribou
Mon guide

(Bacon, 2013 : 78)

Nanitam nitshissituten shakaikana nete nitassit
Peshakuapiani nuapamauat utshekatakuat
Uapanitshakumauat
Apu tshekuan petakuak Mushuat
Ute tshiaminniun muk^a takuan
Apu petukau kashutitshiht
Ka manenitahk nutshimit
Nipa minueniten tshi tshitishaukau
Nipeikussin ashit nitaiaimeun
Ninanatuapamau atiku-utshekatak^a
Nui tshisseniten tanite tshe ituteian

(Bacon, 2013 : 79)

Les deux versions du poème sont visuellement différenciées, puisque la version française compte trois vers de moins que la version innu-aimun. L'adverbe de temps *Nanitam*, qui signifie « toujours, sans arrêt »², ouvre la version de droite, et n'a pas d'équivalent dans la version de gauche ; en outre, le poème en innu-aimun ne mentionne pas l'acte de rêver, *puamu*, mais de se souvenir, *nitshissituten*³. La version innue du poème insiste sur le souvenir comme forme d'accès au territoire. Ce sens innu donne au *rêve* en français un sens de « rêverie », c'est-à-dire de pensée consciente dans l'esprit de la voix poétique. Le rêve manifeste un souvenir transhistorique de (la) Toundra, loin de la destruction environnementale évoquée par les *bulldozers*.

Ce poème exprime l'opposition radicale entre deux approches de l'environnement : le silence, le calme, la solitude et la spiritualité, qui occupent sept des huit vers en français, face à la courte, mais violente interruption des machines, rendues vivantes par l'expression *cracher leur fiel* au cinquième vers. En innu-aimun, l'expression utilisée est *ka manenitahk nutshimit*, soit « qui manquent de respect à nutshimit »⁴. Les machines fonctionnent comme une métonymie des gouvernements et des entreprises capitalistes qui visent à exploiter, et donc détruire, Nutshimit, dans le contexte de la construction de barrages et d'ouverture de mines, et ce malgré la présence innue sur le territoire⁵. En opposition, la voix poétique réaffirme son lien spirituel avec Toundra : Toundra est à la fois le lieu de la *prière* et le *guide* des individus qui la parcourent. Pour reprendre les mots du dramaturge et philosophe wendat Yves Sioui Durand, le rêve est l'une des facettes de « la spiritualité comme territoire imaginaire intact » (1992 : 16). En fréquentant Toundra, la voix poétique se sert du rêve pour renouveler son lien spirituel avec l'écosystème. Le rêve rend aussi possible de maintenir le souvenir d'un territoire ancestral libéré des destructions environnementales passées et présentes. Ce souvenir d'un territoire intact prouve la profondeur historique des relations entre les Innus et leur territoire traditionnel.

²<https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#dd5df5a9-4e9d-11e1-a509-001fe2189039> [Juin 6, 2024].

³<https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#ddfa5cb0-4e9d-11e1-8ff8-001fe2189039> [Juin 6, 2024].

⁴<https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#ddfa5cb0-4e9d-11e1-8ff8-001fe2189039#dd31dcf2-4e9d-11e1-b4f0-001fe2189039> [Juin 6, 2024].

⁵<https://ici.radio-canada.ca/recit-numerique/3463/territoire-barrages-pessamit-hydro-quebec> [Juillet 27, 2024].

C. Le rêve, lieu de rencontres spirituelles

Bacon exprime par sa poésie l'épistémologie innue, qui fait du rêve un lieu propre au souvenir, mais aussi à la rencontre. L'anthropologue Sylvie Vincent place en premier le rêve parmi les « moyens de communication et d'interaction avec ces autres mondes [ceux des animaux et des êtres invisibles] » chez les Innus (2002 : 102). Le rêve est un lieu liminaire, où l'invisible devient visible. Véronique Audet, musicologue, affirme à propos des Innus : « Les rêves sont des communications-actions avec et dans l'autre monde, le monde des esprits. Ils permettent la traversée des frontières intangibles » (2012 : 54). Bacon souligne que le territoire du rêve offre la possibilité de communiquer avec d'autres êtres, que ceux-ci soient humains ou non. Cette recherche peut être effectuée notamment par les chamanes :

Quand tu rentres chez nous
le kamanitutshit raconte
avoir rêvé de toi

(Bacon, 2009 : 58)

Innuat natshi-uapamatauat
Kamanitushit tipatshimu
Ka puatishk

(Bacon, 2009 : 59)

Dans ce poème, Bacon parle à son « fils » perdu. Dans ce contexte, le rêve est une tentative de reconnexion avec ce fils détaché de son identité. Le *kamanitutshit* ou « celui qui a le pouvoir de l'esprit », selon le glossaire du recueil (Bacon, 2009 : 139)⁶, rêve de cette personne pour tenter d'établir une connexion avec elle, et ainsi de lui rendre son identité perdue. Il joue ainsi un rôle de « guide spirituel » (Kanapé-Fontaine, 2017 : s.p.) qui parcourt le territoire du rêve à la recherche d'êtres à reconnecter avec leur communauté. Or, cette possibilité du rêve comme d'un lieu de reconnexion découle dans le poème du retour effectué par le fils : *Quand tu rentres chez nous*. Puisque c'est par le territoire que l'on peut accéder à l'espace des rêves, le retour est essentiel à la tentative de (re)connexion onirique.

Les chamanes ne sont pas les seuls à provoquer des rencontres dans l'espace des rêves. Dans la spiritualité innue, le rêve constitue l'unique espace où les individus peuvent rencontrer le tambour sacré innu, le *teueikan*. Pour avoir le droit de jouer du *teueikan*, il est nécessaire d'en avoir rêvé trois fois⁷. D'après Audet, « *Teueikan* est un mot animé en langue innue. Il est lui-même conçu comme un être vivant, comme une personne, à l'instar de plusieurs instruments de musique » (2012 : 65). Le rêve permet la relation avec le *teueikan*, instrument central pour la chasse et pour la spiritualité innues. Chez Bacon, la voix poétique reçoit en rêve le tambour dans la toundra :

Tambour, je rêve du tambour
Il est mon rendez-vous

(Bacon, 2013 : 44)

Teueikan, tshipuatitin teueikan,
Tshin ka-tshitashuapaminaua

(Bacon, 2013 : 45)

Dans la version française, la répétition du mot *tambour* en début et en fin de vers évoque les coups frappés sur la membrane du *teueikan* et le rythme cyclique de la percussion. Dans la version en innu-aimun, outre l'effet cyclique de la répétition de *teueikan* en début et fin de vers,

⁶ « En Innu contemporain, c'est le mot *kamanitushit* qu'on utilise pour désigner les personnes qui possèdent certains pouvoirs chamaniques » (Duchesne ; Crépeau, 2020 : 73).

⁷ Bacon écrit dans sa nouvelle *Uatan, Un cœur bat* : « Tout joueur de tambour doit avoir rêvé trois fois au teueikan avant de pouvoir en faire usage » (Bacon, 2021 : 204).

la force sonore est beaucoup plus grande : Bacon emploie une allitération en « t » qui se poursuit sur les deux vers ici cités et qui mime les sons produits dans le rêve. De plus, le *teneikan* est l'adresse du poème, adressé par *tshin*, le pronom innu de deuxième personne du singulier⁸ ; le verbe innu exprime que c'est le *teneikan* qui entre en communication avec la voix poétique⁹. Le mode de conjugaison du dernier verbe, avec son préfixe *ka-*, est l'indépendant (indicatif) perceptif¹⁰, forme propre aux actions qui ont lieu dans les rêves. Cet emploi souligne la modalité de la rencontre, qui s'effectue à l'intérieur du songe. En français, Bacon utilise « rendez-vous » pour rendre cette idée de rencontre entre deux êtres et ainsi transposer en français le caractère animé, vivant, du tambour. Le rêve est ainsi l'endroit où le tambour se manifeste, organise une rencontre, et permet ainsi aux rêveuses et rêveurs de recevoir l'autorisation de jouer de cet instrument sacré. Maintenir la pratique du rêve est essentiel pour pouvoir poursuivre la relation avec le *teneikan*.

Outre le *kamanitutshit* et le *teneikan*, le rêve comme espace spirituel permet la rencontre entre plusieurs individus malgré la distance (physique ou psychique). Le recueil *Nous sommes tous des Sauvages* de 2011, résultat de l'échange épistolaire poétique entre Joséphine Bacon et le poète québécois José Acquelin, est presque uniquement publié en français. Bacon y évoque un rêve qu'elle a fait alors qu'elle habitait à Montréal :

je cherche l'horizon
urbaine je rêve
d'une neige immaculée
je ferme les yeux
tout est noir
devant moi
s'avance mon grand-père
droit fort rieur
il me tend
des raquettes ornées
de laine rouge
j'ouvre les yeux
j'ai vu l'horizon

(Bacon, 2011 : 61)

Pour la voix poétique, l'espace urbain est un lieu oppressant, marqué par la sensation d'enfermement qu'exprime l'horizon bouché. La voix poétique utilise l'espace du rêve pour s'échapper de la ville et partir à la recherche de sa liberté perdue. Le rêve se transforme en lieu de retrouvailles entre la voix poétique et son grand-père, porteur d'un présent à transmettre : des raquettes, symbole du nomadisme, évoquent par métonymie la marche dans la Toundra. De nouveau, le rêve est un espace de « rendez-vous », ici avec un ancêtre déjà décédé, mais toujours prêt à rendre visite à sa descendante dans ses rêves, lorsque celle-ci en a besoin. Le

⁸<https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#ddfa5cb0-4e9d-11e1-8ff8-001fe2189039#dde80ddf-4e9d-11e1-b74a-001fe2189039> [Juin 7, 2024].

⁹Forme verbale où la deuxième personne du singulier agit sur la première personne du singulier <https://verbe.innu-aimun.ca/?ps=vta&stm=m> [Juin 7, 2024].

¹⁰<https://www.innu-aimun.ca/francais/grammaire/verbes/conjugaisons/ordres/ordre-independant/ordre-02/> [Juin 18, 2024].

rêve s'étend comme un espace de refuge et de liberté face aux diverses formes d'oppression dans l'espace urbain. Le rêve sert également de lieu où l'héritage est toujours à portée de main. Ainsi, le rêve est rendu possible par la fréquentation du territoire, mais il se transforme lui-même en extension métaphysique du Nutshimit, grâce auquel le nomadisme traditionnel innu peut être renouvelé.

Conclusion

La poésie de Bacon rend lisible le nomadisme en tant que forme complexe d'occupation du territoire traditionnel innu. Le rêve constitue, en particulier, un mode de fréquentation de l'espace non contraint par les limites géographiques et les limitations politiques imposées aux peuples autochtones, à savoir les barrières, frontières, réserves et autres formes de restrictions de mouvements auxquelles l'ordre géopolitique provincial et national voudrait les soumettre. Le rêve occupe un rôle central dans l'identité et les connaissances innues. Renouveler sa transmission, en particulier en tant que lien au territoire, mais aussi comme lieu de rencontres et de possibilités de reconnexion, protège cet héritage attaqué par les structures coloniales québécoises et canadiennes. Cet ensemble de possibilités est évoqué dans l'expression *Je rêve du retour* dans le recueil *Un thé dans la toundra/ Nipishapui nete mushuat* (Bacon, 2013 : 42) : ce vers capture en quatre mots la nostalgie d'une mémoire mise en péril par la séparation des Innus de leur territoire à cause de la sédentarisation ; il souligne aussi l'espace spirituel qu'ouvre le rêve pour effectuer ce retour. Bacon inscrit le rêve comme un territoire spirituel intégral à Nutshimit et en trace les contours pour aider celles et ceux qui en auraient besoin à se reconnecter spirituellement avec le territoire dans toutes ses dimensions.

BIBLIOGRAPHIE :

- ACQUELIN, José & BACON, Joséphine (2011). *Nous sommes tous des sauvages : chronique*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- AMBROISE, Jérémie ; JUNKER, Marie-Odile ; MACKENZIE, Marguerite ; MOLLEN, Yvette (2023). *Dictionnaire innu en ligne*. <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/> [le 6 juin 2024].
- AUDET, Véronique (2012). *Innu nikamu = L'innu chante : pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- BACON, Joséphine (1991). Le rêve des ours polaires. *Liberté*, 33, 4–5, 186–92.
- BACON, Joséphine (2009). *Bâtons à Message/Tshissinnuatsbitakana*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- BACON, Joséphine (2013). *Un thé dans la toundra/Nipishapui nete nushuat*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- BACON, Joséphine (2018). *Ueish/Quelque Part*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- BACON, Joséphine (2021). Uatan. Un cœur bat. In M. JEAN (Coord.), *Wapke : Nouvelles* (pp. 201-204). Montréal : Stanké.
- DUCHESNE, Émile ; CREPEAU, Robert R. (2020). Manitu et entités-maîtres : Pouvoir et juridicité chez les Premières Nations algonquiennes. *Recherches amérindiennes au Québec*, 50, 3, 67–78. <https://doi.org/10.7202/1088576ar> [le 3 juin 2024].
- EIGENBROD, Renate (2012). Diasporic Longings: (Re)Figurations of Home and Homelessness in Richard Wagamese's Work. In C. KIM et al. (Coord.), *Cultural Grammars of Nation, Diaspora, and Indigeneity in Canada* (pp. 135-151). Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.

- HENZI, Sarah (2010). Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières nations. *Studies in Canadian literature*, 35, 2, 76-94. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/18323>. [le 3 mai 2023].
- HIRT, Irène (2012). Mapping Dreams/Dreaming Maps: Bridging Indigenous and Western Geographical Knowledge. *Cartographica*, 47, 2, 105–120. <https://doi.org/10.3138/carto.47.2.105> [le 28 mai 2024].
- JUNG, Delphine (25 mai 2022). Hydro-Québec se croit maître chez les autres. *Radio Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/recit-numerique/3463/territoire-barrages-pessamit-hydro-quebec> [le 27 juillet 2024].
- KANAPE-FONTAINE, Natasha (2017). Dans le ventre des peuples. *Relations*, 790, s.p. <https://cjf.qc.ca/revue-relations/publication/article/dans-le-ventre-des-peuples/> [le 10 juin 2024].
- LAROUSSE (s.d.). *Dictionnaire Larousse*. <https://www.larousse.fr/> [le 5 juin 2024].
- LAURENT, Nicolas (2022). Double nature du nom propre de lieu et concept individuel. *A contrario*, 33, 1, 27–47. <https://doi.org/10.3917/aco.221.0027> [le 16 juin 2024].
- MORALI, Laure (2008). *Aimititau! Parlons-Nous*. Montréal : Mémoire d'Encrier.
- PEARCE, Margaret W. ; LOUIS, Renée Pualani. (2008). Mapping Indigenous Depth of Place. *American Indian Culture and Research Journal*, 32, 3, 107–126. <https://doi.org/10.17953/aicr.32.3.n7g22w816486567i> [le 6 juin 2024].
- SIOUI DURAND, Yves (1992). *Le porteur des peines du monde*. Montréal : Leméac.
- TOWNLEY, Roderick (1998). *Night errands: how poets use dreams*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- VINCENT, Sylvie (2002). Compatibilité apparente, incompatibilité réelle des versions autochtones et occidentales de l'histoire : L'exemple innu. *Recherches amérindiennes au Québec*, 32, 2, 99-106.
- YVON, Anne-Marie (2019). Joséphine Bacon, la vie en trois temps d'une femme d'exception. *Radio Canada, Espaces autochtones*, <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1155819/josephine-bacon-innue-poete-autochtone-histoire>. [le 16 juin 2024].

Între (supra)veghere și vis(are) în teatrul lui Matei Vișniec

Between Mass Surveillance and Dreaming in Matei Vișniec's Theater

MĂDĂLINA CECIULEAC

Doctorand în Filologie, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

madalina.ceculeac@student.uaic.ro

Cuvinte-cheie

vis; supraveghere politică; coșmar istoric; moartea eroului; rescriere.

Keywords

dream; mass surveillance; historical nightmare; the death of the hero; rewriting.

În lucrarea de față ne propunem să analizăm motivul literar al visului în dramaturgia lui Matei Vișniec. În piesele autorului român, visul este folosit ca strategie dramatică în (de)construcția universului ficțional, dar și ca motiv dramatic inserat în text. În prima parte a cercetării, plecând de la volumul de teatru *Mașinăria Cehov*, analizăm mizele și mijloacele recuperării lui Cehov de către Vișniec și urmărim reprezentările ficționale ale viselor personajelor în *Pescărușul* (Cehov) și în *Nina sau Despre fragilitatea pescărușilor împăiați* (Vișniec). Dacă în piesa lui Cehov toate personajele visează și își proiectează un destin, în piesa lui Vișniec acestea se confruntă cu deziluziile și dezamăgirile alegerilor lor. Plasând destinul personajelor cehoviene în preajma Revoluției bolșevice, Vișniec construiește un text despre disoluție, dispariție și deziluzionare. În partea a doua a demersului nostru, investigăm tema visului politic al personajului Meyerhold încarcerat de regimul stalinist din cauza montării piesei *Richard al III-lea*. Plecând de la biografia marelui regizor rus ucis la comanda lui Stalin în urma unui proces politic, dramaturgul român imaginează un scenariu dramatic în care coșmarul personal se transformă în coșmar politic, istoric. Noutatea perspectivei asupra visului la Matei Vișniec constă în faptul că dramaturgul român îmbogățește această temă cu semnificații politice. Visele personajelor cehoviene sunt supravegheate de istorie și de moarte. Coșmarul lui Meyerhold este inscenat politic.

The aim of this article is to investigate the theme of the dream in Matei Vișniec's theater. In the plays of the Romanian playwright, the dream is used as a dramatic strategy in the (de)construction of the fictional universe, as well as a dramatic motif inserted into the text. In the first part of the research, we analyse the methods of Vișniec's reinterpretation of Chekhov, focusing on the theme of the characters dreams in two texts: *The Seagull* (Chekhov) and *Nina or About the Fragility of Stuffed Seagulls* (Vișniec). While in Chekhov's play, all the characters dream and project a destiny for themselves, in Vișniec's play, they confront the disillusion and disappointments of their choices. By placing the destinies of Chekhov's characters around the time of the Bolshevik Revolution, Vișniec constructs a text about dissolution, disappearance, and disillusionment. In the second part of our study, we investigate the theme of the political dream of Meyerhold, who was imprisoned by the Stalinist regime due to his staging of the play *Richard III*. Drawing from the biography of the great Russian director who was killed at Stalin's orders after a political trial, the Romanian playwright imagines a dramatic scenario in which the personal nightmare becomes a political, historical one. The novelty of Matei Vișniec's perspective on the dream lies in the fact that he enriches the theme with political significance. The dreams of Chekhov's characters are overseen by history and death, while Meyerhold's nightmare is politically staged.

Recuperarea lui Cehov în context dramatic post-totalitar

În *Scrisoare către Cehov*, textul care deschide volumul de teatru *Mașinăria Cehov. Nina sau Despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, Matei Vișniec îi aduce un omagiu literar dramaturgului rus mărturisindu-i condițiile vitrege ale întâlnirii cu teatrul cehovian în vremea comunismului românesc: „Cum spuneam, piesele dumneavoastră m-au fascinat nu atât la lectură ci atunci când le-am văzut montate într-o vreme când eu însumi eram închis în casa de nebuni a comunismului (sau a utopiei, dacă vreți)” (Vișniec, 2008: 6). În confesiunea sa, Vișniec susține faptul că a recunoscut în universul ficțional al celor *Trei surori* încarcerarea în utopia totalitară: „În personajele pe care le-ați imaginat, mai întotdeauna strivite de destin, ne vedeam de fapt pe noi înșine orbecăind într-o lume fără orizont” (7).

Învederat este faptul că teatrul românesc, dar și literatura română în general, au fost obligate (politic) să aducă în prim-plan autori și texte din spațiul sovietic pentru crearea unui imaginar colectiv comun care să întărească și să alimenteze sentimentul de apartenență politică la gulagul comunist. Literatura oficială (*realismul socialist*) controlată și censurată de comisiile ideologice reprezintă unul dintre domeniile în care puterea dictatorială investește pentru a construi și difuza propaganda nașterii *omului-nou* și prin care își intoxică publicul cu elogi și ode la adresa conducătorilor statului totalitar. În mâinile abuzive ale dictaturii, literatura se transformă în instrument de propagandă și de manipulare a indivizilor:

Oriunde totalitarismul deține controlul absolut, el înlocuiește propaganda cu îndoctrinarea și folosește violența nu atât pentru a-i speria pe oameni (lucrul acesta se face doar în fazele inițiale, când mai există încă opoziția politică), cât pentru a realiza constant doctrinele sale ideologice și minciunile sale practice [...] Ceea ce se trece cu vederea în asemenea afirmații, care se învârtesc mai degrabă în cerc, este faptul că nu numai propaganda politică, ci și întreaga publicitate modernă de masă conține un element de amenințare. (Arendt, 2014: 424)

Pentru construcția unei identități comune (politice, economice, genetice), literatura română – ca și celelalte din țările comuniste – împrumută teme și opere din spațiul socialist. Sovietizarea instituțiilor și a teatrului românesc se produce prin modificările repertoriului dramatic (predilecția pentru opere dramatice construite după modelul teatrului realist, montările scriitorilor sovietici, cenzurarea și interzicerea spectacolelor după textele dramatice ale lui Ionesco, Pirandello sau O'Neill considerați autori decadenți, pesimiști, cu influență negativă), prin numirea directorilor de teatru pe baza carnetului de partid, prin promovarea regizorilor și actorilor care au semnat acte de colaborare cu sistemul și îndepărtarea, cenzurarea oamenilor de teatru care au refuzat colaborarea cu regimul (cazul Mărioara Voiculescu). Teatrul românesc în perioada comunismului își întoarce fața de la literatura vestică considerată decadentă și periculoasă de către comisiile ideologice și se îndreaptă spre literatura sovietică, devenind instrument de îndoctrinare și de propagandă politică. În contextul îndepărtării de Occident și al înființării de scene și spații de spectacol în comunele și orașele mici ale țării (teatrele populare – *arta pentru mase*) se joacă cu regularitate piese semnate de dramaturgi din blocul socialist.

Încadrați de critica socialistă în cadrele formulei teatrului realist, interpreții pieselor semnate de Gogol sau Cehov scot în evidență mizele anti-burgheze ale acestor texte pentru a le servi drept argumente în efortul de apropiere (confiscare) și legitimare ideologică prin operele literare semnate de aceștia. Lumea în derivă, ineficiența și corupția sistemului evocat în *Revizorul* sunt deciptate de către critica oficială drept mostre ale decadenței și luptei de clasă. Pe când,

disimulările, parodia, scenele și scenetele de tip *commedia dell'arte* și improvizațiile de tip *quiproquo*, pantomima din scena mută finală construiesc premisele unui teatru abstract, care se (auto)deconstruiește prin apel la formule și tehnici specifice *teatrului în teatru*. Caracterul artificial, întreținut și alimentat ficțional al intrigii dramatice, scenele de (re)cunoaștere reciprocă și histrionismul personajelor construiesc premisele unui teatru simbolic. (Dez)iluziile, impresia de *lume-bâlcă*, râsul zgomotos al personajelor ascund viața tristă, gravă a acestora. Provizoratul (în funcții, în iubire, în viața de zi cu zi) e marea temă a *Revișorului* și subtextul subversiv al piesei.

În confesiunea adresată lui Cehov, Vișniec își mărturisește mirarea (și ironia) față de incapacitatea instituțiilor de cenzură comuniste de a intercepta subtextul politic al pieselor cehoviene. Tânărul Vișniec decriptează în motivul așteptării cehoviene subtextul politic al propriei încarcerări în gulag și strivirea de către istorie și destin a individului: „universul cehovian devenea o replică a propriei noastre încarcerări în casa de nebuni a comunismului” (Vișniec, 2008: 6).

Recunoscându-i meritul de a fi reușit să capteze și să reprezinte dramatic o stare de fapt a lumii – incapacitatea omului de a mai comunica în ciuda polifoniei, a suprapunerilor și încrucișării vocilor dramatice – dramaturgul român consideră faptul că supra-personajul universului cehovian este *atmosfera* (ficțională, artificială, onirică, politică) în interiorul căreia se mișcă personajele. În viziunea lui Vișniec fragilitatea (de vis) a universului cehovian se datorează impresiei de suspendare a istoriei și a curgerii timpului, de înțepenire în destin și în așteptare a personajelor:

Ceea ce vreau vă să mai spun, Anton Pavlovici, este că teatrul dumneavoastră pare construit din *fragilități*, și că m-ați emoționat întotdeauna prin atmosfera care se degajă din piesele dumneavoastră. De fapt, marele personaj pe care l-ați creat este *atmosfera*: un fel de ceață în interiorul căreia ființele se comportă ca niște spectre, incapabile să comunice, alunecând întotdeauna pe șine incapabile să se intersecteze vreodată, personaje evoluând în lumi paralele, personaje învinse de la bun început, de la intrarea lor în scenă, personaje veșnic stupefiate de ceea ce li se întâmplă. (7)

Legat de motivul așteptării, Vișniec confirmă întâietatea așteptării cu dimensiuni absurde a celor *trei surori* față de așteptarea lui Vladimir și Estragon. Dacă în cazul lui Cehov așteptarea angoasantă mai păstrează din mirajul visării, al unei amânări alintate a personajelor, în cazul lui Vladimir și Estragon așteptarea reprezintă condiția lor umană. Însă ceea ce ni se pare particular în cazul celor doi dramaturgi este faptul că așteptarea este condiția insului marginal, periferic – o condiție a subalternității ca vină existențială. Nina și cele *trei surori* reprezintă periferia care tinde spre centru. Vladimir, Estragon, Hamm și Clov își joacă marginalitatea și dizabilitatea.

Vișniec împrumută acest motiv dramatic și îl pune în relație cu tema morții decise politic. Holurile și sălile de așteptare fără ferestre, cu uși și praguri, trimit către realitățile tulburătoare ale camerelor de exterminare și ale celulelor de tortură din închisorile totalitare. Sala tronului din *Țara lui Gufi* cu pereții vopsiți în gri pentru a ascunde culorile și a (auto)induce orbirea supușilor, sălile de așteptare cu sau fără *violoncel*, ospiciile, gropile comune, sălile de teatru transformate în săli de judecată sugerează provizoratul înscenat politic în care personajele își așteaptă sentința.

Matei Vișniec discută deschis despre maeștrii săi literari. În procesul său de construcție a identității culturale și artistice, Vișniec îi omagiază pe scriitorii care i-au servit drept modele în

cariera literară. Astfel, pe lângă interviurile în care amintește de impactul descoperirii textelor semnate de Kafka, Cehov și Ionesco, Vișniec construiește piese dramatice în care acești celebri dramaturgi încarnează personaje¹. Mizele acestei recuperări literare și personale sunt multiple. Pe de o parte, apelul la Ionesco și la teatrul absurdului îi oferă dramaturgului român accesul la un capital de imagine important în efortul său de conectare cu publicul francofon familiarizat deja cu absurdul ionescian. Denunțând trauma și experiența totalitară din fostul bloc sovietic, Vișniec împrumută și exploatează situații dramatice recognoscibile din teatrul ionescian (limbajul care ucide, prizonieratul etern și situațiile fără scăpare², servilismul ideologic) într-un demers dramatic parodic, postmodern. Sensul (politic al) textelor ionesciene este îngropat în magma discuțiilor despre *tragedia limbajului* și destrămarea relațiilor interumane. Coșurile fumegânde din *Cântăreața cheală*, banderola dată de doică profesorului-criminal, procesul fabricat din *Pietonul aerului* sunt câteva din indiciile textuale cu semnificații politice și istorice care trimit către Holocaust și dictatură. Vișniec regăsește în Ionesco mai mult decât un maestru literar. Astfel, replica personajului dezident din *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*: „Ce paradox! Absurdul îl trăim noi aici și îl scrieți dumneavoastră acolo” (Vișniec, 2022: 189) sugerează dubla contaminare între realitatea istorică și ficțiune.

În cazul receptorului autohton, contaminarea textelor cu teme și motive împrumutate din opera ionesciană se înscrie într-un proces, mai amplu, de recuperare și de adaptare a textelor semnate de autorul *Scaunelor* în spațiul românesc privat de opera acestuia în anii de dictatură comunistă. Vișniec realizează un act dublu de (auto)traducere: a operei sale pentru publicul francez, a lui Ionesco pentru publicul românesc. În prima parte a creației dramatice semnate de Vișniec se regăsesc mecanisme ale absurdului post-ionescian și post-beckettian, dar puse în relație cu trauma post-totalitară și cu exorcizarea trecutului personal și colectiv de absurdul îndochinării ideologice (condamnarea literară a comunismului, a limbii de lemn, a utopiei politice).

Recuperarea lui Cehov se înscrie în acest program literar devenit între timp o marcă a scriiturii sale. Cele două texte adunate în volumul intitulat sugestiv *Mașinăria Cehov* (inter-/subtext cu *Hamletmaschine* a lui Heiner Müller) surprind universul ficțional cehovian revizitat în contextul Revoluției din Octombrie. Pariul literar al lui Vișniec constă în provocarea proiectării personajelor cehoviene în pragul revoluției, la marginea istoriei care îl strivește pe individ.

În *Mașinăria Cehov*, personajul care joacă rolul dramaturgului rus bolnav și hăituit de moarte, asistă la vizita personajelor sale în camera din sanatoriu. La ridicarea cortinei, un personaj cu o față monstruoasă (Moartea, Istoria, Destinul) se lipește de sticla ferestrei. Fantoma spectrului care bate în geam îl trezește pe Cehov. Din depărtări, se aude o împușcătură. Atmosfera proiectată, deși este una onirică – un vis care abia începe sau care se sfârșește, sugerează proximitatea morții (împușcăturile repetate trimit către sinuciderile ratate ale lui Treplev).

Vizita de factură pirandelliană a personajelor poate fi ultimul vis ficțional imaginat de Cehov. Singur și terifiat de moartea căreia în calitate de fost medic nu i-a găsit leac (și de care nu și-a vindecat nici personajele), Cehov ascultă regretele lui Lopahin care, tăind livada de

¹Între figurile literare adaptate în rol de personaje în textele sale se numără: Samuel Beckett în *Ultimul Godot*, Emil Cioran în *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Anton Pavlovici Cehov în *Mașinăria Cehov*, Eugène Ionesco în *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, Ion Luca Caragiale în *Caragiale e de vină. Despre tandrețe. Teatru vag*.

²Motivele literare ale proliferării absurde, aberante a obiectelor, (auto)încarcerarea, claustrofobia și dezumanizarea din *Noul locatar* de Eugène Ionesco sunt reluate și resemnificate în cheie (post)totalitară și în modulele teatrale din *Omul-pubelă sau Teatru descompus* de Matei Vișniec.

vișnini, a simțit cum lovește în carnea vie a iubitei sale. Curățându-i rana suferită în urma unei alte tentative de suicid, Cehov ascultă tandru și părintește confesiunea lui Treplev despre eșecul și ridicolul supraviețuirii într-o lume pe care nu o înțelege. Valetul bătrân, abandonat își deplânge ratarea. Ca niște figuri de ceară, încremenite, abia scoase dintr-o cutie în care păpușarii își depozitează fantoșele, Ranevskaia, Gaev, Lopahin, Iașa, Varia ascultă monologul lui Fris despre inutilitatea, gratuitatea și povara viselor: „Omul, bietul de el, pritocește vise, visează, visează și până la urmă e înghițit de propriile sale vise” (Vișniec, 2008: 48-49). Prin vocea lui, o altă formă de captivitate (perfidă) este deconspirată – încarcerarea în lumea visurilor resimțită și denunțată ca fiind malefică. La scurt timp, Olga îl anunță pe Cehov o (aceeași) veste extraordinară – primăvara viitoare cele *trei surori* vor pleca la Moscova.

Fragilitatea de aripi de pescăruș împăiat a visurilor Ninei

Spectatorii au acces la evenimentele din *casa de nebuni a lumii cehovine* printr-un joc dramatic de tipul mărgelilor (cioburilor) de sticlă (textuale, istorice, personale). Simboluri ale reflexiilor între cele două universuri dramatice și al intertextualităților dense (impresia de rescriere în cheie postmodernă a *Pescărușului*) dintre hipotextul cehovian și textul lui Vișniec, fereastra, cioburile de sticlă, oglinda Ninei, luneta de ochire de pe armele soldaților, joacă roluri multiple: obiecte de decor, reprezentări materiale ale pactului dramatic (*inter-medii* prin care spectatorii au acces la cadrele intrigii), *medii* prin care personajele pătrund dintr-un univers dramatic în altul (intertexte puternice cu *Through the Looking-Glass* a lui Lewis Carroll), metafore ale pragului, ale trecerii și mijloace dramatice prin care se produce (ne)recunoașterea și supravegherea personajelor.

Înainte de a intra în scenă, Nina privește prin fereastra prin care spectatorii văd ninsoarea infernală din afara conacului lui Treplev. Epuizată de efort, ținând la piept un teanc de scrisori, silueta feminină deschide ușa și, după cum precizează dramaturgul în didascalii, „*alunecă prin încăpere cu priviri de somnambul*” (Vișniec, 2008: 2). Pe tot parcursul spectacolului, casa lui Treplev prinde dimensiunile unei sere, a unui ierbar în care personajele se privesc și sunt privite. Cu cât acțiunea dramatică evoluează (veștile aduse de Trigorin despre Revoluția de la Sankt Petersburg, dezertările soldaților, foamea și frigul, crimele politice) impresia privirii calde, protectoare se pervertește în sentimentul acut, tulburător al pândei, al hărțuirii, al vânatului, fapt care culminează cu găsirea, în zori, a cadavrului soldatului înghețat în fața ușii. Această schimbare a semnificațiilor privirii este insolită și provocatoare. Dacă în piesa lui Cehov personajele, în special Nina, caută cu obstinație să fie privite, admirate, să fie văzute de ceilalți (Nina și Arkadina sunt rivale într-o luptă nedreaptă, tragică, pe alocuri patetică, pentru vizibilitate în fața lui Trigorin), în textul lui Vișniec ochiul din umbră, privirea vânatului cu pușca îndreptată spre „pescăruși” este angoasantă, alarmantă, încărcată cu semnificații politice, ideologice. Cadavrul soldatului degerat, a cărui moarte prin îngheț este descrisă de Trigorin ca o toropeală și o adormire fără durere, reprezintă o imagine textuală a supravegherii (politice a) personajelor.

Pentru a întreține acest joc al privirii printre mărgeli de sticlă, Vișniec apelează la un obiect scenic cu valențe duale – oglinda. Metaforă a pragului, a trecerii în/din vis, oglinda în care se privește Nina subliniază atmosfera ireală, de spațiu intermediar a lumii evocate pe scenă. Privindu-se în oglindă, într-un efort dureros de *re-cunoaștere*, Nina se oprește în fața acesteia „*ca în fața unei uși deschise spre trecut*” (Vișniec, 2008: 2). Cu brațul încărcat de lemne, Treplev o revede pe Nina după cincisprezece ani, în oglinda în care ea nu se mai recunoaște: „NINA – Nu te uita la mine pentru că n-ai să mă recunoști” (3). Această descompunere a privirii (pe pragul ușii, Kostea privește imaginea Ninei reflectată de oglindă; Nina se privește pe sine și deodată

descoperă reflexia lui Kostia în spatele ei) sugerează reîntâlnirea în cadrele unei iluzii a celor doi îndrăgostiți. Nina, Kostia, Trigorin, poate nici nu există. Întâlnirea lor (construită artificial de mâna unui maestru păpușar) e o iluzie, o proiecție a destinului, un pretext pentru un spectacol de a cărui ficționalitate personajele nu sunt conștiente. Angoasată de trecerea timpului, Nina îi cere lui Treplev să oprească orologiile din casă. Iar, într-un gest extrem, sublim, cu trimiteri la ritualul de a acoperi oglinzile în casele defuncților, Nina ascunde oglinda cu șalul ei. Visul regășirii primește conotațiile unui priveghi, a unei adunări de spectre.

Predominanța cuvintelor și sintagmelor din câmpul lexical al oniricului în text („somnambuli”, „adormire”, „coșmar”, „alunecare/tresărire în vis”) întăresc suspiciunea atmosferei ireale, de vis a scenelor dramatice. Epuizată de viața ei cu Trigorin, Nina caută să se odihnească alături de Kostia. Suferind de oboseală existențială și implorându-l pe Treplev să o lase să se odihnească, Nina adoarme. Să fie somnul Ninei o metaforă a morții?

Apariția fantomatică a lui Trigorin la conac în timp ce Nina și Kostia nu-l observă, scenele ample în care Treplev joacă rolul de ecou al reproșurilor Ninei către fostul soț (jocul copilăresc, alintat al Ninei de a refuza dialogul direct cu Trigorin și de a-l folosi pe Kostia drept suflor al replicilor sale trimite către însingurarea și iluzia comunicării post-divorț a celor doi parteneri) sugerează impresia faptului că fiecare personaj este în visul fiecăruia. Majoritatea scenelor se petrec între doi protagoniști, în absența celui de-al treilea.

Matei Vișniec utilizează visul ca mediu și pretext al revizitării universului cehovian. Folosit în construcția textului drept strategie dramatică care legitimează și justifică readaptarea *Pescărușului* lui Cehov în context postmodern, visul (de)construit al personajelor reprezintă tema și mediul generativ al piesei. Apelând la libertatea absolută instaurată de vise și de imaginație, Vișniec construiește un univers dramatic în a cărui atmosferă onirică, calmă și primitoare (ninsoarea, focul din șemineu, reîntâlnirea îndrăgostiților) se infiltrează coșmarul totalitar, ruina, abandonul, moartea. Transformat în instrument pentru construcția unei lumi alienate, singurate, pe alocuri coșmarești, oniricul surprinde provizoratul, indecizia, amânarea personajelor situate la marginea istoriei. Motiv concret în text, visul fiecărui personaj dezvăluie însingurarea, frica de abandon, traumele și dezamăgirile existențiale, spaima de moarte.

Dinamica dintre textul sursă și rescrierea lui Vișniec urmărește relația vis-deziluzie. Dacă în *Pescărușul* personajele visează să evadeze din universul familia(l)r perceput ca un spațiu limitativ și angoasant, în *Nina sau Despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, personajele se confruntă cu deziluziile și dezamăgirile alegerilor lor. Vișniec păstrează relația dintre Nina și Treplev în dinamica gândită de Cehov. Încarnare a femeii în rol de muză, Nina reprezintă pentru Kostia visul adolescentin de iubire, pretextul și sursa suferinței personale decantate în literatură. Reproșându-i faptul că s-a îndrăgostit de o proiecție a minții sale, de femeia ideală pe care a construit-o cu migală în mintea sa și nu de „adevărată” Nina, personajul feminin îi reamintește lui Treplev alegerea pe care a trebuit să o facă între el și Trigorin.

Pentru Nina lui Cehov, Trigorin joacă rolul lui Mefistofel care o seduce prin succesul și celebritatea personalității sale. Apariție meteorică în viața monotonă de lângă lacul cu pescăruși, Trigorin încarnează pentru Nina un mijloc de a-și îndeplini visul de a deveni o mare tragiciană și de a juca pe scenele teatrului moscovit. În Actul al II-lea din *Pescărușul*, Nina încheie un pact faustic cu Trigorin – „NINA: Pentru fericirea de a fi scriitoare, sau artistă aș îndura ura rudelor, sărăcia și dezamăgirea, aș locui într-un pod sub acoperiș, aș mânca numai pâine neagră, aș răbda chinul de a fi nemulțumită de mine, de a-mi recunoaște imperfecțiunea, dar pentru toate acestea aș cere în schimb gloria... Gloria adevărată, răsunătoare” (Cehov, 2016: 19). Femeia-pescăruș (Nina va repeta mereu „Sunt un pescăruș”) cu un destin tragic care ar constitui tema unui viitor

text semnat de Trigorin funcționează ca un vis premonitoriu, pe care Vișniec îl preia și îl continuă în piesa sa.

Pentru Trigorin, Nina a reprezentat visul iubirii de-o vară, o idilă și o formă de împărtășire din efervescența și puritatea adolescentină a tinereii. În replicile lui Trigorin către Kostia, acesta îi povestește despre erodarea și banalizarea iubirii odată cu trecerea timpului. Îi reproșează Ninei desprinderea de realitate, faptul că a trăit (s-a refugiat) toată viața în visele ei. Escapismul Ninei din greutățile insuportabile ale vieții cotidiene este resimțit de Trigorin ca o amenințare, ca o formă de infidelitate. Sedusă de mirajul personalității, de plictisul și oboseala (trucate) afișate de personaj pentru a impresiona, Nina se sacrifică pentru iubirea matură a lui Trigorin. Finalul tragic construit de Cehov proiectează o Nina abandonată și nefericită. Visul ei de a deveni o actriță celebră nu se împlinește. Lipsa talentului și a chemării pentru teatru, falsitatea triadelor interpretate, neîncrederea (sădită și de gelozia lui Trigorin) o transformă într-o actriță și într-o femeie neîmplinită, care și-a ratat viața.

Nina lui Vișniec îi reproșează lui Trigorin propria ratare. În procesul lor de divorț intentat (ironic) în fața lui Kostia, Nina îi impută soțului său eșecurile sale: mizeria și hărțuirile la care a fost supusă în teatrele în care a lucrat, glumele și recenziiile nefavorabile jocului său actoricesc, neasumarea oficială a relației dintre ei, îmbătrânirea, pierderea bebelușului la naștere. Captivă într-o relație toxică, cu un bărbat care a sedus-o pe când era doar o adolescentă, Nina lui Vișniec își (de)plânge ratarea în carieră, în maternitate, în viață. În fond, Nina nu este o victimă a lui Trigorin decât în sensul în care bărbatul a profitat de naivitatea și idealismul ei. Nina lui Cehov e victima propriei auto-iluzionări și a interpretării superficiale și infantile cu care judecă lumea și succesul. Nina e strivită de greutatea viselor sale și de incapacitatea de a citi semnele și semnificațiile gesturilor personajelor: invidia pe tinerețea ei a Arkadinei care îi laudă din „din obligație” talentul, obtuzitatea și narcisismul lui Trigorin, traumele și frica de abandon a lui Kostia.

Tema piesei lui Vișniec este spulberarea viselor odată cu trecerea timpului. Visul este deconspirat ca deziluzie, ca un eșec al condiției umane. Bătăile orologiilor de care este atât de speriată Nina, obsesia orei exacte a lui Trigorin sunt semnele luptei individului cu trecerea ireversibilă a timpului, cu precipitarea Istoriei și cu iminența morții. În timp ce Nina este la etaj, răspunzând după cincisprezece ani la scrisorile de dragoste ale lui Treplev, cei doi bărbați se pregătesc să părăsească conacul. Un alt vis al posibilei evadări din casa locuită de spectre este pus în scenă. Amintindu-și de cerneala înghețată și de faptul că orice rând scris astfel se șterge, Treplev constată ratarea reîntâlnirii cu Nina, imposibilitatea reîntoarcerii și recuperării timpului pierdut. Efortul sisific al Ninei este condamnat risipirii, disoluției, dispariției. Finalul piesei este profund metaforic. În fața ușii, cele trei personaje sunt imobile, privesc în gol. Într-o altă scenă mută, care amintește de finalul *Revișorului*, soldatul înghețat se așează în spatele protagoniștilor. Obiectele din încăpere se desprind de pe pereți și cad, peste personaje începe să ningă. Moartea și Istoria se infiltrează în universul lor. Fragilitatea casantă a viselor personajelor este deconspirată. Ruina, abandonul, iluziile mărunte, căderea în abis destramă visul eliberator care se termină în moarte.

Coșmarul înscenat politic în *Richard al III-lea se interzice sau Scene din viața lui Meyerhold*³

În notele piesei, Matei Vișniec consemnează faptul că textul este o „*adaptare liberă după ultimul coșmar avut de regizorul Vsevolod Emilievici Meyerhold înainte de a fi ucis în închisoare, în anul 1940, din ordinul Generalisimului Iosif Vissarionovici Stalin*” (Vișniec, 2022: 86). Arestat și deportat de către regimul stalinist din cauza faptului că a refuzat să adere la convențiile literaturii oficiale și să-și facă autocritica, marele regizor rus este ucis și interzis în URSS. Torturat și obligat să semneze o declarație oficială falsă, Meyerhold este condamnat la moarte de puterea totalitară.

Din caietele sale de regie și din volumele de teatologie: *Scrisori despre teatru* și *Teatrul teatral*, recuperate și publicate în Franța la două decenii de la moartea sa, descoperim portretul unui artist care a încercat în practica sa teatrală să construiască spectacole dramatice care să-i activeze spectatorului conștiința (politică). Teatrul său experimental în care corpul actorului se îmbracă de semnificații (*principiul biomecanicii corporale*) și care împrumută tehnici din *commedia dell'arte* și teatrul oriental reformează și modernizează jocul actoricesc, (de)construcția spațiului scenic (decoruri minimaliste, geometrice, fundale de pânză care redau și transcriu gesturile interpreților).

Ideea de bază a *teatrului convenției conștiente* promovat de Meyerhold este poziționarea anti-*mimesis*, anti realist-naturalistă a reprezentăției dramatice: „actorul, care nu trebuie să lase furat de joc, știe permanent că scena este artificială, astfel încât spectatorul, la rândul lui, nu uită niciodată că lumea pe care o contemplă este produsul unei ficțiuni” (Hubert, 2011: 274). Adept al „teatrului liniei drepte”, Meyerhold sparge schema „teatrului triumghi” în care regizorul tradițional se interpune între autor și actori, dirijând, asemenea lui Pygmalion, înțelegerea și construcția spectacolului. Astfel, semnificațiile spectacolului reprezentat se nasc din „*interacțiunii*(le) (în deplină cunoștință de cauză, de ambele părți) dintre *comedian* și *spectator*” (Cernăuți-Gorodețchi, 2011: 65). Militând pentru abstractizarea jocului scenic, Meyerhold cere din partea interpretului o virtuozitate, agilitate și stăpânire specifice jocului pe sârmă al saltimbancilor. În regia sa, *Revizorul* îmbracă rolul unui magician care seduce și împarte iluzii personajelor. Imaginând scenariul dramatic în dialectica seducție-(dez)înșelare, regizorul rus proiectează un spectacol despre iluzia orbitoare, despre (di)simulare și înșelare, fapt care îl apropie de intențiile și semnificațiile piesei gândite de Gogol.

Intriga piesei lui Vișniec este o ficțiune. Meyerhold nu a regizat nicicând *Richard al III-lea*. Așipind pe un scaun pe scena care desemnează spații plurale (celula închisorii, camerele de interogatoriu ale comisiilor ideologice, spațiu de repetiție pentru spectacol, casa regizorului), Meyerhold visează/participă la coșmarul politic intentat de regimul stalinist împotriva sa. Vișniec construiește deliberat un scenariu dramatic complex în care coșmarul apare ca motiv concret în text, dar și ca stare de fapt a lumii totalitare. Piesa pune în scenă cel puțin două trame dramatice care se suprapun și se întrepătrund: intertextul dintre personajul lui Shakespeare și figura dictatorului modern (Stalin), biografia și concepția despre teatru a regizorului disident și proiecția lui dramatică în viziunea lui Vișniec. Toate aceste relații textuale și extraliterare sunt

³Piesa a apărut în limba română inițial (2005) cu titlul *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*, o traducere mult mai apropiată de titlul original, în franceză: *Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold*. În ediția de la Humanitas din 2012, titlul piesei a fost tradus: *Richard al III-lea se interzice sau Scene din viața lui Meyerhold*. Preferăm varianta a doua a titlului deoarece trimite către practica totalitară de a cenzura și de a interzice texte și spectacole dramatice ale autorilor din Occident sau a celor considerați periculoși pentru putere.

provizorii într-un text care își dinamitează din start intriga – ce este visul lui Meyerhold din închisoare: Un pretext pentru condamnarea sa la moarte? Ultimul spectacol regizat în imaginar de regizorul rus (testamentul său artistic)? Coșmarul regizat de puterea totalitară care i-a pătruns în intimitate și îl supune celei mai cumplite torturi – confiscarea viselor?

Cenzurat, hăituit și hărțuit de autoritățile regimului dictatorial, de revoltele și protestele actorilor care refuză să interpreteze rolurile cu puternice conotații subversive, regizorul rus este interogată și condamnat la moarte. Repetițiile, scenografia, costumele, decorul pentru montarea piesei lui Shakespeare despre nebunia puterii, despre manipulare și complot sunt un pretext literar și dramatic pentru a ilustra lupta din interiorul unei conștiințe lucide pentru libertate personală și artistică.

Pe scena devenită închisoare, Meyerhold este vizitat de oficialitățile comisiilor de cenzură și de părinții acestuia care îl șantajează și îl sfătuiesc să renunțe la aluziile și subtextele politice ale spectacolului său. În timp ce Mama îi explică semnificațiile *josnice* ale trimerelor politice pe care le poartă costumele alese pentru actori – „MAMA: De ce vrei tu să ne arăți o pagină dureroasă din istoria altei epoci, în costume din epoca noastră?” (Vișniec, 2022: 104), Tatăl îi reproșează fiului uluirea de pe fețele cadavrelor de pe scenă care sugerează că au fost executați politic și nu că au murit într-un duel – „TATĂL: Pentru că spectatorii ar putea veni să te întrebe: decorul ăsta prin care rățește Richard este un câmp de bătlie sau o groapă comună proaspăt descoperită?” (116). Din lecțiile ideologice predate de părinții regizorului descoperim subtextul subversiv, anti-totalitar al spectacolului visat de Meyerhold. Denunțând prin intermediul montării sale crimele în masă, confiscarea libertății de exprimare, îndobtrinaarea ideologică, regizorul imaginat de Vișniec se luptă cu regimul criminal condus de Stalin. Visul său este un act de rezistență politică.

Argumentându-și alegerea pentru ultimul spectacol regizat, personajul pune în oglindă două forme de dictatură. Sângeroșii criminali care alimentează și întrețin sisteme de opresiune, de cenzură și de manipulare sunt vinovați de nebunia puterii (*libido dominant*). În timp ce lui Stalin Meyerhold îi reproșează faptul că încarnează răul cu încărcătură ideologică care legitimează crimele și opresiunea în numele binelui comun, lui *Richard* îi recunoaște vina uciderii din cauza ambiției acaparării puterii absolute. Personajul sufocat de așteptarea verdictului condamnării la moarte diferențiază crimele „cinstite” de crimele justificate în numele unei utopii: „MEYERHOLD: Pentru că tu reprezini răul fără încărcătură ideologică. Bineînțeles că ești o forță a întunericului, dar răul pe care îl încarnezi e oarecum «cinstit». Bineînțeles că ucizi pentru a pune mâna pe putere, dar crimele tale nu sunt comise în numele unei mari utopii” (142).

Pentru a reprezenta vizual lupta din interiorul conștiinței personajului, Vișniec încarnează vocea autocritică a lui Meyerhold în rolul Taniei. Voce-ecou care simbolizează autocenzura, Tania este figura absolută, absurdă a regimului care se infiltrează în mintea personajului. Voce a dictaturii, Tania îl avertizează pe regizor că orice formă de viață privată a fost anihilată și confiscată de către putere. Nașterea copilului-marionetă într-o scenă grotescă care sugerează îndobtrinaarea intrauterină a *omului-nou*, hrănirea capului lui *Richard al III-lea* de către Generalisim se încheie cu plângerile lui Meyerhold cu privire la sentimentul acaparării de către putere a minții sale: „Cum de au reușit ei să se instaleze în propriul meu cap?” (107). Deposedat de sine, încarcerat, hărțuit, Meyerhold își visează condamnarea la moarte. Ciuruit de gloanțele asurzitoare care imită sunetul mașinii de scris a dactilografei care a consemnat interogatoriile și procesul intentat de regim, Meyerhold rămâne imobil, parcă neatins, pe scaunul din incipit. O tăcere lungă, asurzitoare cuprinde scena morții eroului.

Vișniec construiește un text despre istoria care prinde conturul unui coșmar din ale cărei mreje abuzive ființa umană nu reușește să se sustragă. Înfruntarea răului istoric, justificările răului necesar sunt denunțate de dramaturg într-o piesă în care scena de teatru se preschimbă în sală de judecată a comunismului ca ideologie și doctrină politică. Utopia travestită în costum umanist, importată și vândută ca pământ al făgăduinței, este demascată de curajul lui Meyerhold. Tăcerea lui Meyerhold e subversivă, ironică, „o formă de rezistență greu de înfrânt” (Lungeanu, 2014: 265). Lumea-coșmar a lui Meyerhold înfățișează nebunia puterii care ucide din motive politice. Coșmarul său este confiscat și depus ca dovadă a insubordonării sale față de regim în procesul fabricat împotriva sa.

Concluzii

În *Pescărușul* lui Cehov visele personajelor reprezintă o formă de escapism din banalitatea și plictisul vieții cotidiene. Tinerii (Nina și Treplev) visează să reușească în carierele alese. Arkadina, luptându-se (patetic) pentru iubirea lui Trigorin, își abandonează fiul pe care nu-l înțelege și pe care îl vede ca pe o reflexie a propriei îmbătrâniri. Recitând din *Hamlet*, Arkadina și Kostia readuc în scenă relația complicată mamă-fiu din piesa shakespeariană. Simbol al viselor personajelor, pescărușul împușcat de Treplev, reprezintă materializarea vizibilă a viselor care se termină în moarte. Pescărușul este legat prin sânge de destinul femeii și simbolizează iubirea-ucisă a lui Treplev față de Nina, sacrificiul Ninei pentru afecțiunea lui Trigorin, duelul amânat dintre cei doi pretendenți.

Dacă în nuvela (nescrisă a) lui Trigorin, pescărușul ucis este o metaforă a uciderii fetei preschimbate în pasarea acvatică (intertext cu *Lacul lebedelor*), în piesa lui Vișniec care preia prolepsa extradiegetică a lui Cehov, pescărușul împăiat, deținut de Kostia, reprezintă amintirea iubirii și sacrificiului adolescentin. Ca o madlenă proustiană, pescărușul împăiat sugerează fragilitatea viselor Ninei, moartea acesteia. Împăiat, artificial, cosmetizat, pescărușul Ninei este ușor de spulberat. Regăsindu-l în camera lui Kostia, pescărușul este martorul triumphiului amoros, al trecerii timpului peste personaje, al deziluziilor. În piesa lui Cehov, pescărușul împăiat îi este adus lui Trigorin, care sperându-se de simbolul morții-ofrandă a Ninei (se face că) nu își reamintește când a cerut împăierea păsării.

Vișniec reușește să umanizeze destinul Ninei. Arhetip al adolescenței care privește încrezătoare spre viitor (la Cehov), Nina lui Vișniec este matură, obosită de greutatea și neîmplinirile destinului său. Vișniec proiectează un personaj credibil, care se confruntă cu alegerile și dezamăgirile sale. Devenită între timp o femeie modernă, Nina își povestește condiția în lume: hărțuirea din teatre, nerecunoașterea oficială a relației de către Trigorin, eșuarea ei în maternitate, toxicitatea relației, regretele și resentimentele. Triumfiul amoros în care a fost prinsă, traumele familiale (moartea mamei, recăsătoria tatălui, severitatea și controlul părinților) au împins-o către niște alegeri premature, nepotrivite.

În cazul procesului politic al lui Meyerhold, istoria și dictatura sunt înfățișate în atmosfera unui coșmar din care insul nu se poate elibera. După cum constată Bogdan Crețu în *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, visele sunt un instrument deseori folosit în literatură pentru a ilustra și a construi lumi alienate: „În vis teatrul absurdului își găsește un instrument extrem de convenabil, cu ajutorul căruia să poată crea imagini ale unei lumi alienate, care și-a pierdut sensul” (Crețu, 2005: 213). Secvențele coșmarești din repetițiile pentru montarea piesei *Richard al III-lea* în plină dictatură stalinistă sugerează acapararea și provizoratul într-o lume totalitară angosantă și aberantă.

Dramaturgul român deconstruiește practica politică a mărturisilor artificial fabricate de către anchetatorii regimului dictatorial, aducând pe scenă o dovadă de o fragilitate șocantă – visul unei regii pentru un spectacol anti-totalitar: „Poliția secretă sovietică — atât de dornică să convingă victimele de vinovăția lor pentru crime pe care nu le-au săvârșit niciodată și pe care, în multe cazuri, nici nu ar fi avut posibilitatea să le săvârșească — izolează complet și elimină toți factorii reali, astfel că însăși logica, însăși coerența «povești» cuprinse în mărturisirile pregătite dinainte devin copleșitoare” (Arendt, 2014: 438). Cazul regizorului rus și al altor intelectuali epurați și interziși de dictatură reliefează abuzurile puterii asupra ființei umane și fabricarea unor acuzații și procese fictive pentru a justifica condamnările la moarte, la muncă silnică sau internările în clinicile de psihiatrie (*Istoria comunismului povestită pentru bolnavii minții*). În piesă, coruperea viselor și tranzacționarea, cenzurarea și supunerea la judecată politică reprezintă stadiul cel mai perfid și mai periculos al controlului și supravegherii individului captiv în gulag. Amintind de camera de tortură *o-sută-unu* din 1984 în care este torturat Winston Smith, regimul imaginat de Vișniec are acces la cele mai intime forme de existență ale ființei umane – visele (careucid din motive politice).

BIBLIOGRAFIE:

ARENDR, Hannah (2014). *Originele totalitarismului*. Traducere de Ion DUR și Mircea IVĂNESCU. București: Humanitas.

CEHOV, Anton Pavlovici (2016). *Pescărușul. Unchiul Vanea*. Traducere de M. G. TECULESCU. Iași: Polirom.

CERNĂUȚI-GORODEȚCHI, Mihaela (2011). „Meyerhold sau teatrul măștii schimbătoare”. *Acta Iasyensia Comparationes*, 9 (1): 65-71. Accesat ultima dată 12. 17, 2024. https://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta9/cernauti_9.2011.pdf.

CREȚU, Bogdan (2005). *Matei Vișniec: un optzecist atipic*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

HUBERT, Marie-Claude (2011). *Marile teorii ale teatrului*. Traducere de Doina Nicoleta MITROIU. Iași: Institutul European.

LUNGEANU, Mihail (2014). *Personajul virtual sau calea către al V-lea punct cardinal la Matei Vișniec* (ed. a II-a). Cluj-Napoca: EIKON.

VIȘNIEC, Matei (2008). *Mașinăria Cebov. Nina sau Despre fragilitatea pescărușilor împăiați*. București: Humanitas.

VIȘNIEC, Matei (2022). *Procesul comunismului prin teatru: Istoria comunismului povestită pentru bolnavii minții, Richard al III-lea se interzice sau Scene din viața lui Meyerhold, Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*. Cu postfață de Daniela ȘILINDEAN, Iași, Polirom.

Ana Porrúa (2023). *Aerogramas*

Santiago de Chile: Bulk Editores, 88 p.

AGUSTÍN ALEJANDRO BERGONCE
Universidad Nacional de La Plata,
Centro de Teoría y Crítica Literaria
agusbergonce10@hotmail.com

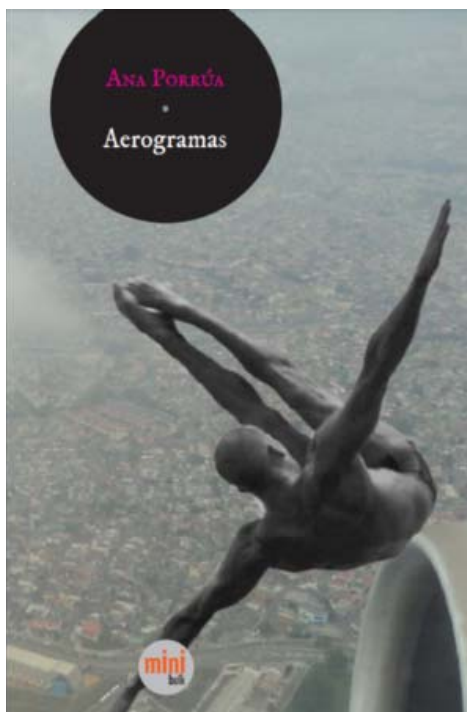
Incluso tras un año desde su publicación, la obra de Ana Porrúa nos recuerda implícitamente una duda que prevalece en cada página: ¿se puede pensar en una forma poética más allá de la textualidad? La pregunta suscita (junto a la primera impresión de la portada) un auténtico salto al vacío en donde la supervivencia se asegura mediante la cooperación entre el poeta y el (lector) crítico. La subsistencia de la obra, por otro lado, se ve asegurada con el título: *Aerogramas*; papeles finos que no requieren del empaquetado de un sobre para sobrevolar los aires junto al mensaje que en ellos contiene. Sin lugar a dudas, Porrúa nos anticipa con precisión quirúrgica (o con la gracia de un soñador que salta de collage en collage) qué clase de lectura ofrece su obra.

Publicada en febrero de 2023 a través de Bulk Editores, la obra cuenta con una doble propuesta expresiva. Por un lado, ocho escritos cuya forma muta por autor (sin reducir con ello su potencia poética), a la par de una serie de collages que habitan en casi la totalidad de sus páginas. A través del montaje digital entre Photoshop y Paint, la autora recopila sus imágenes confeccionadas entre 2021 y 2022, obteniendo como resultado una forma poética basada en la retroalimentación de imagen y texto.

Aerogramas permite ver enseguida, desde sus primeras páginas, que sus temas son los temas de Porrúa: la obsesión por la forma, por el tono interrogativo y por aquellas preguntas que, al relegar sus respuestas, dejan entrever las “pasiones críticas” de su autora. Enmarcado en el movimiento aeróbico de seres elementales, cada sección del libro representará la inscripción singular de aquello que compone un punto de fuga entre la esencia proyectiva presente en la mirada del lector (crítico) y la resistencia refractaria que la poética puede manifestar.

Tal es el caso de “[*Mujeres y hombres de otra época...*]” de Matías Moscardi, quien hace del collage un lente al preguntarse “¿Por qué la imagen ya no abriga ninguna estabilidad, ninguna quietud, sino la inminencia de un impacto?” (Porrúa, 2023: 18). O en el caso de “[*Líquenes, fósiles, flotan...*]” de Marcelo Díaz, quien se pregunta cómo superar la resistencia poética mediante el juego de miradas “a contraluz”.

Cuanto menos, la obra connota la necesidad de no solo adentrarse a la poesía junto con la historia de nuestras propias lecturas, sino que, de no tornarse esta en un ejercicio colectivo, difícilmente el soliloquio puede llevarnos a conclusiones satisfactorias. No obstante, “aire” de Irina Garbatzky interrumpe la incertidumbre por el rol de la imagen y, al hacer del espacio aéreo un punto de conexión con *todo*, invierte la pregunta inicial: ¿es posible volver a la textualidad una vez que ya se ha probado otra forma poética? Las imágenes cortan el paisaje, pero se superimprimen



en el aire, creando una naturaleza de ensueño y volviendo, una vez más, en forma de pregunta.

Aerogramas no recae en metáforas ni acertijos al querer demostrar la necesidad de adoptar una posición teórico-crítica frente a la relación texto-imagen, puesto que la importancia de la forma muta hacia el valor del entramado de lecturas y cómo en ellas se procesan materiales tanto culturales como históricos. Por otro lado, es también sostenido el rol que posee la práctica crítica frente a una obra como la que Porrúa plantea. La selección de autores no busca ser un despliegue distanciado de diferentes modelos, tampoco un montaje de poetas afines a la publicación de un libro, sino un reflejo de aquello que (colectivamente) entienden como práctica poética.

Sin alejarse de la ineludible interpelación, Porrúa hace del collage un interrogatorio en donde se pregunta acerca del valor instrumental del ojo, así como de la relevancia performativa de la mirada. Es por ello que, en la propuesta de Nadia Prado (titulada como “La lejanía que hiere”), objeto y lector intercambian el protagonismo de la mirada al presentarse “cuerpos recortados a través del azar que nos miran envejecer y mientras envejecemos intentamos ser como los cuerpos de los nadadores” (43). Allí, el recordatorio por el *oculus* produce una doble advocación: aquella que posibilita renegar de la nitidez del contorno poético mientras nos recuerda que la labor del crítico consiste, principalmente, en enfocar su vista ante la obra.

Es así que la imagen poética se torna en un desenfoque que busca ser nítido, en la misma medida que su nitidez le exige abstracción a quien decida aportar con su lectura. Tal como lo describe Luciana di Leone en “Capullos-trampolines: el tiempo de las *imágenes hacia*”, la imagen poética ya no es capaz de contenerse en sí, por lo que su límite radica en su potencialidad, revestida “con un tiempo *a punto de*”, dispuesta a transmitir un “*van a decir*” (71-72). En este punto, la mirada se topa con otra de las grandes obsesiones de la autora: el límite.

Frente a las señales que nuestros ojos encuentran habituales, producto de repetir incessantemente sus recorridos, *Aerogramas* plantea imágenes (un tipo de recorrido) que se repiten y se traban, que no llegan o se detienen. El ojo del lector es invitado a seguir una nueva línea imaginaria, una en donde el collage es el instructivo de la mirada. Los paisajes se tornan en un soporte ínfimo frente a los macro-cuerpos elementales que, debido a su tamaño, relegan la estética *vintage* de los cuerpos cuyo propósito radica en el movimiento por los aires.

Una vez calibrada la mirada y establecida su nueva línea a seguir, ¿acaso la palabra puede volver a encontrar en nuevo lugar bajo el imperio del ojo crítico? Pese a la preponderancia visual, la autora no deja espacios sin completar, pues será en aquellos puntos en donde la imagen se agrieta que la palabra cumplirá su nueva función, aquella destinada a la entrada de nuevas voces; tales como la de Gabriel Giorgi quien, en su apartado titulado “Extramundo”, escribe “ese espacio que el collage como práctica instituye e ilumina, el espacio donde lo heterogéneo se cruza y choca, es la naturaleza misma de los impropio” (59).

A lo largo de la obra, la palabra “collage” se encuentra empleada en 24 ocasiones (secundadas, a su vez, por menciones únicas de palabras como “*Remake*” y “*Bricoleur*”). No obstante, pese a que la palabra “crítico” no se encuentre presente, la aparición de su figura es inevitable frente a la seducción que la obra plantea. Una obra que ensaya preguntas para llevar al lector a sus propios límites, en donde cada escritor representa el entusiasmo de una mirada que quiere ser compartida a través de collages ilustrados con una pasión tanto crítica como poética, pasiones que Ana Porrúa refleja en sus trabajos desde que las rimas de Bécquer construyeron una forma poética íntimamente ligada a la potencia de la imagen.

Iulian-Gabriel Hrușcă (2020). *Ἡ τῶν Ἑλλήνων γλῶττα. Introducere în morfologia limbii grecești.* Volumul I

Iași: Editura Vasiliana '98, 250 p.

MIHAI BALTAG

Doctor în Filologie, Universitatea de
Vest din Timișoara
Cercetător independent
mihaibaltagiassi@gmail.com

În această recenzie dorim să subliniem importanța unei apariții editoriale petrecute în urmă cu câțiva ani: *Ἡ τῶν Ἑλλήνων γλῶττα* (*Limba grecilor* – trad. noastră) este publicată în 2020 la Editura Vasiliana '98 din Iași, iar subtitlul acesteia, *Introducere în morfologia limbii grecești*, este într-un totu binevenit și acoperă fericit conținutul cărții. Autorul volumului este Iulian-Gabriel Hrușcă, lector universitar dr. la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, clasicist cu contribuții remarcabile și oferă acum publicului un manual multi-fațetat care răspunde nevoilor studenților la filologie clasică, dar și cerințelor educaționale tot mai complexe pe care le aduce lumea noastră. Prefața lucrării este semnată de regretata Magda Mircea-Rowlett.

Înainte de orice, semnalăm caracterul nou al acesteia, inovator în spațiul academic românesc. Deși păstrează elemente ale abordării metodologice consacrate, parcursă în amănunt lucrarea lui Iulian-Gabriel Hrușcă arată atenție pentru livrarea unui *input* consistent, a unei cantități de *limbă* (străină) cu care studentul clasicist să poată interacționa efectiv. Metodologiile contemporane de învățare a limbilor străine solicită cât mai mult angajarea studentului într-un mod nemediat cu limba țintă, iar responsabilitatea educatorului de la catedră ori a manualului destinat efortului autodidact este aceea de a crea contexte în care se poate interacționa cu un volum extins și variat (text scris, vorbit, lectură și efort auditiv) din limba străină care se dorește a fi însușită. Această metodă predilectă a pedagogiei zilelor noastre este aplicată învățării limbilor moderne de circulație internațională, dedicată studenților filologi; în mod corespunzător există o varietate de materiale, atașate acestui tip de abordare, iar în mediul online asemenea materiale sunt de o abundență dincolo de posibilitatea cuantificării. Această metodă didactică este astăzi aplicată cu succes și învățării limbilor clasice în sistemele educaționale performante ale țărilor europene, cu toate că obstacolele acestui domeniu sunt mai numeroase decât de obicei. Lucrarea lui Iulian-Gabriel Hrușcă este un exemplu fericit care urmează abordarea „clasică” și care propune în același timp și anumite elemente moderne, care să aducă studentul în contextul angajării unei practici nemijlocite. Mai precis, lucrarea pe care o prezentăm aici conține în fiecare capitol exerciții consistente, a căror dezlegare este oferită studenților la sfârșitul cărții spre autoevaluare. De asemenea, „pastila” gramaticală a



fiecărei lecții este dozată moderat și ilustrată generos cu exemple clare, de o complexitate gradată, care vin în întâmpinarea efortului autodidact al cititorului sau studentului la filologie clasică. Spre deosebire de alte manuale, *Ἡ τῶν Ἑλλήνων γλῶττα* conține în anexe și un lexic (vocabulary) complet care cuprinde toți termenii implicați în parcursul lucrării; este o trăsătură întru totul binevenită, apreciată de toți care au accesat vechile manuale (cu un lexic anexat incomplet uneori), trăsătură care îngăduie o funcționalitate independentă a cărții, fără a se mai apela la un dicționar auxiliar necesar descifrării textelor. La toate acestea adăugăm și lecțiile care familiarizează cititorul cu civilizația greacă, istoria Greciei Antice, cu realizările culturale de vârf ale acesteia. Lucrarea universitarului ieșean depășește așadar abordarea cunoscută de obicei la noi, aceea a unor conținuturi de gramatică (sintaxă, dar mai ales morfologie) inventariate riguros și exhaustiv și ilustrate cu numeroase exemple redactate deseori sub formă tabelară compactă care ocupă pagini ample. Este un efort meritoriu, dar care are uneori neajunsul de a intimida iubitorii și așa foarte puțini ai filologiei clasice. În schimb, autorul *Ἡ τῶν Ἑλλήνων γλῶττα* face un efort deliberat pentru a facilita învățarea, ghidând studiul treptat de la performanța specifică nivelului elementar până la abordarea unor noțiuni tot mai avansate și sofisticate. Considerăm de aceea apariția editorială inovatoare și chiar salutară, reprezentând un câștig calitativ incontestabil pentru mediul filologic academic, mai ales într-o perioadă în care studiile clasice sunt pe nedrept marginalizate, ocupând locurile inferioare în toate clasamentele priorităților. Iulian-Gabriel Hrușcă vine cu o perspectivă proaspătă asupra învățării limbilor clasice, continuând în spațiul universitar românesc contribuțiile unor autori consacrați de manuale din străinătate (amintim aici contribuțiile lui Maurice Balme și Gilbert Lawall, *Athenaze*; ale lui Mario Díaz Ávila, *Alexandros. To Hellenikon Paidion*; ale lui Luigi Miraglia, Maurice Balme, Gilbert Lawall și Tommaso Francesco Bórri, *Athenaze* (versiunea *Vivarium Novum*); ale lui Anthony Munday și C. W. E. Peckett, *Thrasymacus*; de asemenea și *Reading Greek: Grammar & Exercises* și *Reading Greek: Text & Vocabulary* – redactate de *Joint Association of Classical Teachers*; ale lui William Denham Rouse, *Rouse's Greek Boy. A Reader*; dar în special contribuțiile lui Hans Ørberg în *Lingua Latina Per Se Illustrata*, lucrare ideală pentru autodidacții care vor să învețe limba latină).

Chiar și la o lectură sumară este evident efortul autorului de a ajuta studentul filolog clasicist, dozându-i efortul considerabil de a învăța limba greacă. Insistăm asupra acestei trăsături definitorii și care singularizează cartea, fapt pe care îl observa și îndrăgita și regretata profesoară Magda Mircea-Rowlett care menționa în prefață preocuparea intenționată „pentru a facilita însușirea morfologiei și lexicului grec”. Aceste caracteristici sunt ilustrative nu doar pentru lucrarea recenzată aici, dar și pentru personalitatea autorului – un model pe care nu îl întâlnim în mediul educațional pe cât de des ne-ar plăcea (și pe cât ar fi nevoie).

Manualul propriu-zis se deschide cu o introducere amplă, care cuprinde informații detaliate (un breviar istoric, în fapt) asupra etapelor evoluției limbii grecești. În continuare, conținutul este împărțit în lecții – *μαθήματα*, iar primele două dintre acestea se ocupă de grafie și fonetică, incluzând aici regulile de punctuație, de accentuare, clasificarea consoanelor și a vocalelor, cuvintele atone și altele. Acestea sunt continuate de alte șaptesprezece *μαθήματα* morfologice care tratează despre părțile de vorbire flexibile, cu excepția celei de-a opta *μάθημα* care se ocupă de prepoziții. Conținutul morfologiei grecești vechi nu este epuizat în aceste lecții, acest proiect fiind rezervat, după mărturisirea autorului însuși, celui de-al doilea volum, iar cel de-al treilea urmând să se ocupe de sintaxă.

În lumina celor spuse mai sus, considerăm că toate calitățile menționate până acum sunt motive serioase pentru a insista asupra acestei apariții editoriale. Lucrarea propune un material amplu, scrutat de privirea unui autor deschis la inovație; alături de acribia abordării acestea reprezintă niște argumente pentru continuitatea lingvistică și culturală a Europei de astăzi în raport cu cultura greco-latină. *Ἡ τῶν Ἑλλήνων γλῶττα* este o apariție binevenită în spațiul nostru cultural, pe care o salutăm călduros. În contextul interesului scăzut față de studiile clasice, iar uneori chiar a ostilității față de acestea, manualul lui Iulian-Gabriel Hrușcă reprezintă o încununare a unui efort îmbucurător care face lumină și care aduce speranță pentru viitorul studiilor filologice clasice românești.

Acta lassyensia Comparationis

Recent Issues:

- No. 33 (1/2024) ● *Războiul în literatură / War in literature / La guerre dans la littérature*
 No. 32 (2/2023) ● *Literatură și film / Literature and film/ Littérature et film*
 No. 31 (1/2023) ● *Corpul uman și corporalitatea în literatură / Human body and corporality in literature/ Le corps et la corporalité dans la littérature*
 No. 30 (2/2022) ● *Cărțile și scrisul cărților în literatură/ Books and book writing in literature/ Livres et l'écriture des livres dans la littérature*
 No. 29 (1/2022) ● *Monștri în literatură/ Monsters in literature/ Les monstres dans la littérature*

Acta lassyensia Comparationis

EDITORIAL & SCIENTIFIC BOARD

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ștefan

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORIAL SECRETARIES: Alina Țiței (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Corina Bădeliță (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORS: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Neil B. Bishop (Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canada), Cătălin Constantinescu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Francesca di Tonno (Università di Bologna, Italia), Nicoleta Cinpoș (University of Worcester, UK), Martin A. Hainz (Universität Wien, Österreich), Dragoș Carasevici (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Mihaela Lupu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Marius-Adrian Hazaparu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Dietr Lohr (University of Regensburg, Deutschland), Ioana Raluca Petrescu (University of Bari Aldo Moro, Italia), Roberto Rodríguez Milán (Hellenic Open University, Greece), Silvana N. Fernández (La Plata National University, Argentina), Andrei Sebastian Stipiuc (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România).

COLLABORATORS: Diana Gradu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Mariana Anastasiei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România).

HONORARY BOARD

Ștefan Avădanci (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Yves Chevreil (professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France), Andrei Corbea-Hoișie (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Czesław Grzesiak (Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Henning Krauß (emeritierter Professor, Universität Augsburg, Deutschland), Michel Otten (professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique), Petruța Spănu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Elena-Brândușa Steiciuc (Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România), Mihai Zamfir (Universitatea București, România).

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en

ISSN (online): 2285 – 3871

Website:

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=164&lang=fr

